twórczość

PAŹDZIERNIK 1961

czysław Jastrun · Leszek
kowski · Jorge Luis Bor-
· Wallace Stevens · Jan
elecki · Jan Błoński ·
ładysław Bartoszewski

twórczość

PAŹDZIERNIK 1961 ROK

10

twórczość

ROK XVII PAŹDZIERNIK 1961 NR 10 (195)

SPIS TREŚCI

Mieczysław Jastrun
POWRÓT
str. 5

Leszek Kołakowski
WIELKIE KAZANIE KSIĘDZA BERNARDA
str. 8

Marek Skwarnicki
SOBIE NA URODZINY DIALOG
str. 17

Jorge Luis Borges
POWTÓRNA ŚMIERĆ DOM ASTERIONA DOCIEKANIA AVERROESA
(przełożyła *Zofia Chądzyńska*)
str. 19

Tadeusz Nowak
KOLĘDA MIŁOŚNIKA LUBEGO KOLĘDA WIEJSKIEGO GŁUPKA
str. 31

Roman Pisarski
PRZY DRODZE
str. 35

Irena Maciejewska
NIEZNANY STAFF
str. 41

Wallace Stevens
ŚWIAT JAKO MEDYTACJA ŚWIĘTA ŚWIECA O POEZJI NOWOCZESNEJ
(przełożył *Jarosław Marek Rymkiewicz*) ŻOŁNIERZU, WOJNA TRWA MIĘDZY UMYSŁEM
OBSKURNA POCZEKALNIA (przełożył *Leszek Elektorowicz*)
str. 52

Jan Strzelecki
AMERYKAŃSKIE NIEPOKOJE (3)
str. 56

Jan Błoński
„PRAWDZIWE ŻYCIE" MARCELA PROUSTA
str. 66

Władysław Bartoszewski
KONSPIRACYJNE CZASOPIŚMIENNICTWO KULTURALNE W KRAJU W LATACH 1939—1945
str. 81

Książka miesiąca

Jerzy Kwiatkowski
PRZEMIENIONY KOŁODZIEJ
str. 103

Wśród książek

PODSUMOWANIE — I OTWARCIE — *Jan Józef Lipski*
str. 115

KATASTROFA W MGŁACH — *Aleksander Wilkoń*
str. 119

TEN STARY ZŁODZIEJ — *Katarzyna Meloch*
str. 121

ELEGIA POŚRÓD WRZAWY ULICZNEJ — *Tomasz Burek*
str. 124

DOBRO „W CZYSTEJ FORMIE" — *Krystyna Kuliczkowska*
str. 127

Na widnokręgu

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 131

TERSYTES LITERATURY AUSTRIACKIEJ — *Jan Koprowski*
str. 133

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 138

Noty
str. 151

Książki nadesłane
str. 155

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Mieczysław Jastrun

POWRÓT

1

Drogi zbiegły się nagle: trzy godziny jazdy wozem zaprzężonym w parę koni skracają się pod podwoziem auta do dwudziestu minut.
Drzewa oglądane przez szybę, ścinane szkłem, nie odmierzają już odległości.
Jeszcze stoi dawna topola, ale wyższa, gęściejsza, światowidna.
Konie nie płoszą się na hałas i widok maszyny.
(Dawniej płoszył je nawet cień słupa telegraficznego)
Krajobraz zmniejszył się i poszarzał.
(Dla patrzącego z samolotu jest tylko mapą plastyczną, ulepioną rękami ucznia szkoły podstawowej)
Na próżno szukam pierwszej zieleni okolicy, która jak ołtarz skrzydła swej szafy podnosi wypukłe wzgórza ku niskim obłokom.
Odnajduję tylko skrawki, ułamki, nieskoordynowane części umykającej całości.
Wóz pogotowia pamięci nie rusza z miejsca.
Próbuję jednak odnaleźć siebie dawnego w odczarowanej przestrzeni.
Na pewno jest tu jeszcze jej niejasny szkic wrysowany w nowy obraz.
Wpisany w siebie dawnego nie mieszczę się w nim, nie mieszczę się w żadnym.
Obrasta mnie mnóstwo nowych wyobrażeń i rzeczy, oplątany jestem chaosem, schwytany w niewidzialne lassa.
Obwody niezliczonych kół niosą mnie dalej, zaciskają się pętle dróg na mojej szyi.
Przeszłość i obecność nie sumują się w przyszłość.
Zmieszane ze sobą dają w wyniku zanik wszelkiego kształtu.
Ja nie wspominam, ja demaskuję czas.
Istniejemy odrębnie, ja i on, jeśli istniejemy naprawdę.
Ten blask nacierających na siebie miejsc i godzin z bliska oślepia.
Tutaj spętane konie kulały na pastwisku, które dziś jest polem widm o rozwianych grzywach.
Minione wozy pędzą z góry na złamanie karku.
Wiśta-hetta krzyżują linie lejców w powietrzu czerwca.

Grzywy i nozdrza, koła obracające się szybko do niewidzialności, te słońca wystrzelające tysiącem szprych, czarna oś kręci się w miejscu w kleistej mazi.
Pies skamieniał przy budzie okryty kurzem gościńca, obrośnięty brudem lat i snem popołudni.
Obszar i czas zamknięte we mnie jak wielcy przestępcy w powiatowym więzieniu.
Oczy, które otwieram podnosząc żarna powiek, czy to są okna poranku świata?
Czy wyrąbują otwór na jakąś rzeczywistość do nazwania?
Czy tylko ten ruch cząstek, wirowisko atomów, igrzysko blasku?
Niech będzie oddzielone światło od ciemności.
Niech wejdą na powrót przedmioty w tęczę ludzkiego wzroku.
Niech od widoku odłączy się widok.
Niech koło, trójkąt, prostokąt obrysują znów każdy kształt.
Niech nie żądają ode mnie niepodobieństwa.

2

W bzach zaczynały się harce słowików.
Ich grzechot wszystkie napełniał pokoje.
Dom, wnętrze wielkiej basetli, miał swoje
Cisze i skrytki i swych domowników.

Ci muzykanci dawali też koncert
W belkach. Woń trawy, macierzanki, miodu
Na sprzętach kładła dłonie współczujące,
Drzewa chodziły po ścieżkach ogrodu.

Dom był drewniany. Paliły się świece
Na stole i ćmy jak nagłe westchnienia
Wpadały oknem na śmiertelne hece
I były pastwą lwiej paszczy płomienia.

Wszystko by mogło być znów od początku,
Tylko brak niewidzialnych powierników,
Co odlecieli za ćmą lub za łątką
Goniąc powietrzem do światła zaniku —

Tam, gdzie rozlega się kraj nocy leśnej,
Brody mchów rosną i płótno pajęczyn
Okrywa łóżko, które stoi we śnie
Na gwoździach sosny i tropie zającym.

3

Wszystko niespełnione, nie, nic nie spełnione.
Tylko możliwość innego rodzaju niż ten, który chce mi zaofiarować uzurpatorka, wiedźma sprowadzająca chorobę i śmierć.

Suknie w szafach. I jedna osobno, pełna zgaszonej woni.
Błyszczący atłas, jeszcze pofałdowany kształtem, którego już nie obleka.
Pobytu na ziemi nie zrzuca się łatwo, jak zrzuca się suknię lub zdejmuje marynarkę.
Nie chce stąd odejść dzieciństwo.
Wciąż jeszcze biega na bosaka po deskach, po glinie, ogląda pęknięcia ziemi, przegląda się w kałużach.

Na ścieżce porzucony koń na biegunach.

Cicho odmyka się ukryta w agreście furtka do sadu.
Popołudnie letnie.
Na ławce siedzi staruszka, maleńka w fioletowym cieniu.
Uśmiecha się uśmiechem, który wszystko widzi.
Obok na piasku leży czarna rękawiczka.
Wapnem jaśnieje ściana.
Gałęzie chodzą po trawie cieniami liści.
I biały krzyk wody wylanej z blaszanej konewki na grzędę.
I biały wrzask gęsi.
I białe łóżeczko pod gruszą.
Pełno psotników w sadzie.
Chowają się za drzewami, zaglądają przez szpary do wygódki w krzakach głogu, wybuchają śmiechem w szklanych kulach, gwizdem spłoszyły mysz polną.
Gdzie jestem? Ziemio nigdy nie zapomniana!
Ze wszystkich sił trzymam się pnia jabłoni.
Nie odejdę.

Mieczysław Jastrun

Leszek Kołakowski

WIELKIE KAZANIE KSIĘDZA BERNARDA

Najmilsi moi, och najmilsi moi, o wielkiej rzeczy traktować dzisiaj będzie my — a może zresztą nie wielkiej wcale, co mówię, pewnie, że niewielkiej małej, maleńkiej, najmniejszej na świecie, to jasne, bo jeśli Stwórca jes największy, to ten, co najbardziej mu się sprzeciwia, musi być najmniejszy najmniejszy, dobrze mówię, a więc nie o żadnej wielkiej rzeczy mówimy, al o zupełnie maleńkiej, o najmniejszej, o tym, co jest prawie nic, *prope nihi* właśnie dlatego, że najbardziej Bogu przeciwny. A i któż to albo cóż t najbardziej jest Stwórcy przeciwne, zapytacie, najmilsi moi, a ja odpowiem sami to wiecie, kochani, znacie imię tego, co najbardziej się Bogu i wielkoś ci jego swoją maleńkością ohydną sprzeciwia, ho, ho, dobrze jego imię znacie powiedziałbym nawet, że jeśli w ogóle coś znacie, to znacie to właśnie alb tego właśnie — tego małego, chytrusa, podleca, prześmiewcę, szydercę, okrut nika, znacie go, znacie, powtarzam, a jak znacie, to po cóż wam o nim opowia dać? Ale będę opowiadał, będę, kochani moi, bo wy go znacie, ale naprawd nie znacie, bo kłaniacie mu się w pas i służbę mu odprawiacie, najmilsi, co dziennie, co godzina — co mówię, co minuta, stale, bez przerwy odprawiaci mu służbę — więc niby go znacie, a jednak, bracia moi, siostry moje, nie wie cie naprawdę, kto on zacz i czemu on taką siłę ma, to znaczy właśnie siły żad nej nie ma, bo on nie siłą swoją, ale bezsiłą okropną, niemocą straszliw sprzeciwia się Bogu i sile jego, a więc czemu właśnie w sidła jego bezsił okrutnej wpadacie, czemu go na ramionach nosicie, piastujecie, hołubicie, naj milsi, pieścicie, czemu to, czemu...

Alem się zmęczył, kochani, zasapał, dech stracił, ale to nic, kochani, t nic, ja wam zaraz o tym wielkim, o tym maleńkim chciałem powiedzie więc o maleńkim zaraz wam powiem wszystko, co trzeba, a to po to, naj milsi, żebyście odtąd wiedzieli, jak się ze sztuczkami jego rozprawiać, ja wykręty jego przenikać, jak sidła i wnyki obchodzić, chytrościom się ni dawać, ciosy parować, podstępy odpierać, kłamstwa jego na światło wy wlekać, oszukaństwa wykrywać, złości wszystkie bez miłosierdzia tępić.

A i gdzież to wszystko się mieści, te podstępy czarcie, te oszukaństw i złości, gdzież ich szukać, jak im radę dawać, najmilsi, gdzie siedlisko szatań skie wykryć i w samym gnieździe wroga na zawsze ugodzić — oto właśni

co przedmiot stanowi kazania dzisiejszego, oto o czym, bracia moi i siostry, mówić wam będę albo raczej już mówię, już właśnie mówię, słuchajcie, słuchajcie tego, co i tak wiecie wszyscy, ale co nie wystarczy, żebyście wiedzieli, bo musicie jeszcze wiedzieć, że i ja to wiem, ja, pasterz wasz i opiekun, doradca i obrońca wasz przed diabelskim gniewem. Jakoż nie gdzie indziej piekielnik okrutny siedlisko obrał, jeno w was samych, tak jest, w duszy waszej i w trzewiach waszych, tam on, tam sobie pałace znalazł wygodne, tam schronisko bezpieczne, stamtąd ku zgubie waszej spiskuje, na niewinność waszą, kochani, czyha, stamtąd chytrości swoje wypuszcza i jady, w was samych, tak, tak, to wy go w sobie nosicie, w środku, jak Jonasz wieloryba w brzuchu nosił, to znaczy wieloryb Jonasza chciałem powiedzieć, albo może nie chodzi tu w ogóle o Jonasza ani o wieloryba, bo to nieważne, to znaczy Jonasz ważny, bo był mąż Boży, ale wieloryb nieważny, bo nie był mąż Boży, więc nie chodzi tu o wieloryba, a jak nie ma wieloryba, to nie ma Jonasza, więc zostawmy w ogóle Jonasza z wielorybem, bo przecie o co innego chodzi, więc, wracając do rzeczy, co to ja chciałem, o, właśnie, więc, że wy tego zdrajcę w sobie w środku, w samym środeczku nosicie, i to nie w jednym kawałku ciała, nie w głowie tylko albo w nogach tylko, ale wszędzie, wszędzie, w każdej odrobinie tego waszego ciała plugawego i tej duszy plugawej, najmilsi moi, ukochani, nosicie czartowską zarazę, siłę diabelską albo raczej bezsiłę, jakem już powiedział, tak, tak, w głowie waszej on siedzi, kusiciel, mózg pęta, i w brzuchu siedzi, w żołądku, obżartuch, i w członkach wstydliwych do rodzenia zdatnych, bracia moi i siostry — tu dopiero, ho, ho, jak siedzi, rozpustnik nienasycony, i w wątrobie waszej, kochani, siedzi, gniewem i żółcią parskając, i w sercu waszym, gdzie myśli nieczyste się lęgną, i w krwi mieszka do okrutnych was podżegając niegodziwości, i w rękach niewstydliwych siedzi i bezeceństwa nimi wyprawia, i w kiszkach siedzi, a jakże, i w oczach, w oczach siedzi, pożądliwie na świat zerkając, i w uszach ciekawych nowinek, i na języku — ho, ho, jak on na języku siedzi mową oszczerczą zionąc i bluźnierstwem, i kłamstwem, i herezją, wszędzie, wszędzie, najmilsi, od stóp do głów, po całym ciele waszym snuje się złośliwiec nieczysty, wszystkie członki do grzechu podnieca, jak kukłą wodzi wami, do zła kusi, namawia, obiecuje, okropności robić każe, a wy, najmilsi moi, wy mu posłuch dajecie, w szpony okrutne wpadacie, rady mu dać nie możecie, wszyscy pod władzę jego bez nadziei wpadacie, kobiety i mężczyźni, dziewczątka i chłopcy, starcy i staruszki, dzieciny nawet ledwo od ziemi odrosłe, co mówię — niemowlęta, oseski, noworodki, ależ! — płody jeszcze z łona matczynego nie wyszłe, ledwo poczęte, wszyscy, wszyscy, och, jaka to rozpacz, najmilsi, jaki smutek, tak was oglądać, przez wroga zniewolonych, do służby haniebnej przymuszonych, na pośmiewisko wydanych, łupem Bożego gniewu paść mających, bo przecie, kochani, przyłożona jest już siekiera do korzenia, *iam enim securis ad radicem arborum est posita...*

Och, przyjaciele moi kochani, gdybyście tak uważnie na swoje dusze popatrzyli, przyjrzeli się, poskrobali igiełką sumienie wasze, nie daj Boże, co byście tam odkryli, co by się pokazało waszym oczom, nie daj Boże, powtarzam, i to nie tym najgorszym z was, nie tym, co to bez wstydu wdowy i sieroty płaczące uciskają, mężów zabijają, sodomią sprośną — Boże uchowaj — ciało i duszę kalają, nie tym, powiadam, ale tym najlepszym, tym

najczystszym, tym, co sami myślą, że w bieli nieskalanej przed obliczem Pańskim chodzą, i co innym tacy się zdają, tym właśnie, powiadam, tym dopiero groza cała piekielna i ohyda duszy własnej odsłoniłaby się niczym otchłań straszliwa, pełna węży, ci dopiero, Boże nie dopuść, zobaczyliby, jak to w niby-czystości swojej co godzina Zbawiciela naszego w duszy swojej krzyżują, męki mu zadając najstraszliwsze, bok włócznią przebijając i żółcią pojąc, ci by dopiero, przeraźliwe ciemności swoje dojrzawszy, od własnej duszy uciekać precz musieli, jakby szczura dotknąwszy albo padalca, tam gdzie się aksamitu albo jedwabiu spodziewali, och, jakaż to groza, najmilsi, jaka zdrada okrutna, jaki podstęp szatana, biada, biada... Pomyśl, pomyśl, bracie mój i siostro, ile to chytrości diabelskiej się kryje — nie mówię w nieczystości, ale w czystości twojej, w dobroci twojej, w miłości i poczciwości, pomyśl, jak to piekielnik zuchwały na zgubę twoją wieczną czyhając najsubtelniejsze sidła zastawia i wszędzie się wciska, wszędzie wślizguje, w najpoczciwsze twoje myśli i słowa, i uczynki jad zabójczy sączy, sączy, pomyśl, jak to delikatnie, aby tym łacniej cię uwieść, nie do złego cię pcha, ale do dobrego, a to dobro całe taką swoją złością przyprawi, tak nieczystością swoją splugawi, tak pohańbi, jakby nie przymierzając do wina przedniego naszczał, i cieszy się potem, i raduje, i z wesołości chichocze, że tak cię, bracie mój miły i siostro, oszukał nędznie, iż sam nie widzisz, jak to cała twoja wiara jednym wielkim bluźnierstwem gorze, jak to trzeźwość twoja pijaństwem jest najobrzydliwszym przed Bogiem, czystość twoja — rozpustą wyuzdaną, pokora twoja — pychą najniegodziwszą, męstwo twoje — tchórzostwem śmierdzącym, hojność twoja — chciwością bezwstydną, a prawdomówność twoja — kłamstwem pomsty do nieba wołającym, pomyśl tylko, najmilszy, wniknij w siebie, a obaczysz w nagości ohydę własną i zbrodnie okrutne, i zgniłość ostateczną. Bo choćbyś i męczeństwo najsroższe dla wiary poniósł, to po cóż ty je, dlaczegóż ty je znosisz, czegóż ty się w głębi duszy spodziewasz, jak nie tego, że korona świętości w niebiańskim przybytku będzie ci dana, że u podnóżka boskiego tronu pysznie zasiędziesz i chełpić się będziesz świętością swoją, a więc powiedz, powiedz naprawdę, o co ci chodzi? O siebie samego, o tego jednego ci chodzi, którego miłujesz prawdziwie, za nic mając cześć boską i chwałę Zbawiciela, i mękę jego przenajświętszą; a kiedy hojnie jałmużnę rozdajesz, po co to czynisz, bracie mój i siostro, jak nie po to, żeby przed ludźmi i przed Bogiem próżną zasługą zabłysnąć, komu ty, najmilszy, grosz tu dajesz, jak nie sobie samemu, w nadziei, że za każdy miedziak złoty talar ci zwrócą? A kiedy w czystości żyjesz niepokalanej, a kiedy ciało dręczysz postem i biczem, po co to wszystko, robaczku ty umiłowany, po co to, jeśli nie po to właśnie, żeby tym cielskiem swoim dowoli się cieszyć i napawać po ciał zmartwychwstaniu, żeby mu, nie daj Boże, co się złego nie przydarzyło w czyśćcowej pokucie albo w piekielnych mękach? Ale marne twoje rachuby, bracie mój, liche twoje kalkulacje, bo pozna się Bóg na szatańskich podstępach i ani się obejrzysz, jak w siarce gorejącej płonący albo w lodowisku zatopiony po wiek wieków za tę czystość twoją i umartwienia twoje, i sprawiedliwość, i wiarę okrutnie wypłacać się będziesz, kochany mój, bo nic takiego zrobić nie potrafisz ani takiej czcigodności nie wymyślisz, żeby za nią diabelskie podszepty nie stały, to ja ci powiadam, gołąbku, że choćbyś w proch się roztarł z pokory twojej, to z tego

prochu wąż pychy po wiek wieków lęgnąć się będzie, i choćbyś góry podnosił męstwem swoim, to spod tych gór tchórzliwe zające skakać będą, i choćbyś świat zadziwił sprawiedliwością swoją, to na wylot przejrzy ją Ten, co nerki i serca bada, i niesprawiedliwość najstraszliwszą w niej wytropi — niesprawiedliwość, powiadam, bo nie ma większej niesprawiedliwości i większej krzywdy Stwórcy wyrządzonej aniżeli siebie samego nad jego wielkość przekładać, a to ty właśnie robisz, bo dla ciebie samego ta sprawiedliwość twoja ma być opoką, bo tobie tylko służyć ma, bo o sobie i o sobie tylko, a o nikim innym nie myślisz; boś jest odważny z tchórzostwa — iż pomsty Bożej się boisz, bo pościsz z obżarstwa — iż nie chcesz, by wyrok Boży jadła twemu kałdunowi odmówił w dzień sądu ostatecznego, bo z lenistwa pracujesz — iż sobie myślisz, że cię w godzinę pomsty Bożej od pracy na wieki uwolnią, bo z nienawiści okrutnej miłujesz bliźniego — iż nie chcesz, żeby kto inny przed tobą zasiadał w chwale niebieskiej, bo z zawiści twoja wielkoduszność płynie, a z obłudy szczerość twoja. Rozejrzyj się tylko, bracie, zapuść wzrok w siebie, a taka cię zgroza przejmie, że na wieki ten obraz w duszy ci się odciśnie. A czy to twój obraz? Twój i nie twój, twój niechybnie, boć to ty sam jesteś, a nie twój, iż szatan to, w duszy twojej rząd sprawujący, ukaże ci się w całej obrzydliwości swojej, i wtedy to poznasz, poznasz, rybeńko, jak to jedno jesteś z kusicielem twoim, jak to już was odróżnić się nie da, jak to zza twoich świętości zęby szczerzy demon złośliwy, jak to ani takiego ułamka, ani włosa nie ma na twoim ciele, co by jadem szatańskim nie przesiąkł, jak to choćbyś na nie wiedzieć ile cząstek ciało i duszę swoją podzielił, a potem każdą z tych cząstek na milion cząsteczek najdrobniejszych jeszcze pokrajał, a z tych cząsteczek znowu każdą jeszcze na milion mniejszych — to w każdej tej najmniejszej cząsteczce jeszcze trujący wyziew piekieł na tysiąc mil nawet kura beznosa zwęszy, nawet ślepy nietoperz zobaczy, nawet niema ryba krzykiem grozy powita. Tak to jest, bracia moi najmilsi i siostry, tak to jest i rady na to nie ma, boście do szpiku kości diabelstwem przeżarci, bo subtelnymi sztuczkami już was bez reszty nienawistnik do siebie przykuł, przywiązał, spętał, w niewolę zabrał, i choćbyście nie wiem jak się szarpali i ze skóry wyskakiwali, tak będziecie tańczyć, jak on zagra, tak mówić będziecie, jak on przykaże, tak robić, jak on podpowie, i zguba, ach, zguba okrutna nad każdym wisi, bo sąd Boży sprawiedliwy, bo grzech nie pomszczony nie będzie, a w was już nic krom grzechu nie zostało, a modlitwa wasza bluźnierstwem jest okropnym, a dziękczynienie wasze — zelżywością niewstydliwą, a cześć wasza — szyderstwem jest bolesnym z męki Zbawiciela naszego, i każda myśl wasza, i słowo wasze zbożne, i uczynek miłosierny — wszystko to razy krwawe bicza, co na ciało Jego umęczone spadają spokoju mu nie dając, o kaci wy okrutni, oprawcy niegodziwi, oto, oto, najmilsi moi, obraz wasz, oto konterfekt wierny, wy pieńki spróchniałe, płótno zetlałe, ścierw na drodze leżący, łajno baranie, tak to, bracia moi, bracia kochani...

I tak się frasuję serdecznie, bracia moi, tak się trapię i zamartwiam, po nocach nie sypiam, łzy gorzkie wylewam, jęczę, jęczę i oświecenia błagam, tak mi to serce frasunkiem bolesnym zarosło, chleb mój z płaczem mieszam, a kości moje na skwarki wyschły, bo tak myślę i myślę, i deliberuję, kochani, jak też wy sobie z onym nieczystym radę dacie, jak też się wyrwiecie ze szponów zakrzywionych, kiedy on was dusi i dusi, i pierś kolanem włochatym

dławi, i kły szczerzy, i krąży, i szuka, kogo by pożarł, więc ja od tego zmartwienia jako grób pobielany, co z wierzchu piękny się wyda, a w środku pełen jest kości umarłych — nie, nie o to mi chodzi, to nie ja grób pobielany, to wy, bracia moi, wyście groby pobielane, duchem zatruci, do cna jadem czartowskim przeżarci, na wskroś zbrodniarza złością przeniknięci — więc jakże wy sobie radę dacie, kto was podeprze, kto rękę poda, kto szczudła miłości kalekim członkom waszym podstawi, kto, pytam, bo przecie ślepy chromego prowadzić nie może, a i wy sami dłoń pomocną odtrącacie, boście do rozkoszy diabelskiej przywykli, dobrze się w niej macie, w tym gnoju, alians okropny z szatanem sobie chwalicie, bagno wasze błogosławicie, a w ślepocie waszej nie widzicie, jako szykuje on wam zgubę wieczną, i nie słyszycie w głuchocie waszej głosu Bożego a w niemocie waszej usta wasze chwalić Boga już nie umieją, jeno zioną plugastwem i kłamstwem i nic, nic, kochani, nic, nic was uratować nie może.

Nie może? A jednak, bracia moi, szukajmy ratunku, szukajmy gorączkowo, śpiesznie, bez wytchnienia, bo chwila bliska, bo czasu nie ma, bo dzień Pański jako złodziej, bo chwili nie ma do stracenia, szukajmy prędko, natychmiast, lekarstwa, medycyny, pomocy, laski dla chromych, światła dla ślepców, szukajmy nie zwlekając, może się znajdzie, może coś, może jakoś, bracia, od zguby ratujmy się wzajem, bo tam będzie za późno, tylko żal okrutny i rozpacz kąsać będzie, tam robak nie umiera, a więc, kochani, drodzy moi, ratunku, ratunku szukajmy, pomocy wołajmy co prędzej, dróżki w ciemnym lesie, biegajmy, gdzie można, po wodę, bo pożar całe miasto ogarnął, całe państwo, świat cały, wody, wody...

Tak to, tak, najmilsi, królestwo demonów w duszy nosicie, każdy z osobna i wszyscy razem, królestwo ciemności, i jakże nam walczyć z królestwem całym, słabym ludziom, jakże przemóc siłę wrażą piekielnych złości, demona do posłuchu przymusić? Ale jest rada, jest na to rada, kochani, tylko uważać trzeba pilnie, słowa Ewangelii gorliwie czytać, ratunku tam szukać, otuchy i pocieszenia, i przeciw rozpaczy lekarstwa, i przeciw chytrości diabelskiej, a wszystkie balsamy tam pomieszczone znajdziecie, wszystkie, byleście pilnie zważali, ale po co ja to mówię, wy przecie zważać nie będziecie, bo nie takie rzeczy wam w głowie, gdzie wam do Ewangelii, gdzie wam do proroków, gdzie do czytania, kiedy wam do złodziejstwa pilno, do cudzołóstwa, do jedzenia i picia, chciwcy przeklęci, rozpustnicy i ladacznice, żarłoki i zabójcy, zawistne potwory, nic wam po Ewangelii, och, łotry, łotry jesteście, najmilsi, gdzież ja dla was ratunek znajdę, a przecież musi być ratunek jakiś, a pomyślcie, co to za radość w niebiosach, kiedy choć jeden się nawróci, wieprze nieczyste, cudzołożnicy, och, bracia moi kochani, nie odtrącajcie ręki pomocnej, bo to już ostatnia chwila, ostatnia, słuchajcie, słuchajcie, to przecie Ewangelia mówi, to głos Zbawiciela, Mateusz, ósmy rozdział: „a jeśli szatan szatana wygania, sam przeciw sobie jest rozdzielony, jakoż się tedy ostoi królestwo jego?..."

A no tak, nie mówiłem? Nie mówiłem? Jest ratunek, jest, jest! Mówi Zbawiciel, jak to królestwo szatana rozwalić, jak Nieczystego pogrążyć, z demonem na wieki się rozprawić, och, jaka to radość, kochani, a więc dobrze, dobrze, już wiemy, wszystko wiemy, przecież o to właśnie chodzi, tak dokładnie, żeby nie ostało się królestwo szatana, które w nas jest, to znaczy w was, ko-

chani, najmilsi, żeby to królestwo przepołowić, jak piłą rozerżnąć, jak robaka zadusić, tak, tak, a teraz już wiemy, jak to zrobić...

Teraz już wiecie, moi najmilsi, że nie tylko szatańskie podstępy zwalczyć możecie, ale że całkiem łatwa to sprawa, łatwa — co mówię — najłatwiejsza w świecie, błahostka, rzecz śmieszna, bez trudu najmniejszego, bez wysiłku, kochani bracia, palcem kiwnąć wystarczy, a pada w proch piekielna machina i walą się rachuby nieczystej siły, jakże to łatwe, jakże proste, dziatki moje, jakże on słaby, ów mocarz ciemny, iż dziecko ledwie urodzone pyszne jego chytrości powalić może, broń z ręki wytrącić, byle tylko wiedzieć, byle wiedzieć dobrze, gołąbeczki, jak się do sprawy zabrać. Ale my już wiemy, ale wy już wiecie, najmilsi, na czym rzecz cała polega, gdzie sedno leży, jakim orężem wroga w perzynę obrócić — oto w słowach Zbawiciela wszystko powiedziane zostało — kiedy szatan szatana wygania, nie ostoi się jego królestwo, a więc ten tylko, ten jeden będzie na szatana sposób skuteczny, a nie inny żaden — szatana szatanem wypędzić, własną bronią na ziemię go zwalić, zło złem wyniszczyć, trujące ziele jego własną trucizną zakazić, oto, najmilsi, środek, oto ratunek, oto wybawienie, oto droga królewska żywota wiecznego, droga ku jasności niebiańskiej, oto piekieł pohańbienie, ach, jakież to szczęście, najdroższi, że nam Bóg ten środek objawił, a z niewstydliwej demona paszczęki wyrwać się pozwolił, jakie szczęście, jakie wesele przednie, uciecha wielka, jakby z choroby śmiertelnej podniesienie, francy uleczenie, z topieli grząskiej wydobycie, z mułu morskiego wyłowienie...

Tak tedy, bracia moi, diabła diabłem wypędźmy, odpoczynku mu nie dawając, zamieszanie w szeregach piekielnych czyniąc, szyki demonom psując, jednego czarta przeciw drugiemu obracając, a drugiego na pierwszego podszczuwając i taki w królestwie złości zamęt czyniąc, że własną złością strawione w proch się rozleci. Ale cóż to znaczy właściwie, zapytacie może, diabła diabłem wypędzać, biesa na biesa podszczuwać, cóż to znaczy? A ja wam odpowiem, zaraz odpowiem, najmilsi, aż wszystko jasne i łatwe się stanie, aż wstydem spłoniecie, żeście dotąd tej rzeczy najprostszej nijak dostrzec nie mogli. A przecież tylko o to chodzi — jeśli w ogóle o cokolwiek chodzi, a czy chodzi czy nie chodzi, w to już wnikać nie będziemy — a więc o to tylko, ukochani moi, żeby się mądrze przyczaić i na każdą pokusę diabelską taką ripostę mieć w pogotowiu, iżby jako policzek siarczysty w kusiciela ugodziła, pewnie, pewnie, przyjaciele moi, skutecznie, niezawodnie, sprawnie — na każdego diabła innego wypuścić, na nic nie bacząc, a jeno w państwie złości zamęt czyniąc, jako to, dla przykładu podając, kiedy cię, serdeńko moje, rozpacz ogarnia, a rozpacz znak widomy diabelskiego kuszenia, czymże ty rozpacz pokonasz? Jasna to rzecz, kochaneczku — rozpustą ją pokonasz, tak jest, rozpustą okropną, wyuzdaną, bezwstydną, gorszącą, straszną, nie do opisania; a kiedy znowu innym razem do rozpusty właśnie kusiciel cię namawia, zwodnicze rozkosze płci obiecuje, a nęci, a słodkie obrazy maluje, a lubieżne ognie rozpala — ty go, rybeńko, innym grzechem w te rozpustne podszepty ugodzisz — pijaństwem takim wielkim, że niemoc zupełną na wszystkie członki sprowadza i jako paraliż duszę i ciało pęta; a kiedy on znowu, bies nieczysty, do pijaństwa namawia — ty w niego grzechem skąpstwa jako pociskiem śmiertelnym ugodzisz, a tak cały z opresji wyjdziesz. A kiedy znowu ciekawość zdrożna w sercu się zalęgnie, żądza wiedzy bezbożna, co boski majestat

obraża — jakże ją wytępisz, jakże kusiciela odegnasz? O, jaka łatwa to broń, braciszkowie, jaka łatwa! Grzech lenistwa do roboty zaprzęgasz i na nic zaraz pokusa diabelska idzie, lenistwo każdą żądzę, choćby największą, z duszy precz wygna, a ty znowu, jak przedtem, w czystości pozostajesz, a diabła na pośmiewisko wystawisz. Lenistwo znowu zawiścią wypędzaj, a zawiść pychą, a pychę próżnością, a próżność chciwością, a chciwość z powrotem rozpustą i tak każde kuszenie czartowskie precz zmieciesz czartowską miotłą.

A może to za trudna jeszcze sprawa, gołąbku, dla ciebie, może pracy za wiele, za wiele namysłu, nie martw się, nie martw, kochany, prostsze my znamy sposoby na sidła piekielne, daleko prostsze, tylko uważnie słuchaj, tylko ucha nadstawiaj, tylko zważaj bacznie, a dowiesz się zaraz, jako najprostszy na diabła sposób na tym się zasadza, żeby zło pokusy złem uczynku precz wygnać i tak czartowskie fortele na śmiech wydać, jako to, kiedy cię właśnie do rozpusty kusiciel namawia, ty zaraz, ani chwili nie czekając, w rozpustę najokropniejszą się rzucasz i w ten sposób pokusy nie ma więcej, nie ma, powiadam, bo przecie to rzecz wiadoma, że póki pokusa działa, póty czynu nie ma, a kiedy czyn jest, pokusa już ustaje, ty więc, najmilszy mój bracie i siostro najmilsza, ani chwili pokusy cierpieć nie będziesz, ale natychmiast wszystko wykonasz, co ci bies szepce, a tak kuszenie jego wniwecz obrócisz: kiedy złodziejstwo — złodziejstwo, kiedy zabójstwo — zabójstwo, kiedy gniew — gniew. O jakiż to łatwy, bracia, na szatana sposób, jaki skuteczny — siłę pokuszeniu jego odbierać pokusy niezwłocznie wykonując. Nie jest że to królestwa szatańskiego przemyślne rozdwojenie, czarta czartem pokonanie, nie jest że to, powtarzam, wielkie duszy nad chytrością piekielną zwycięstwo, wielka wiktoria, nad którą chóry serafinowe pienia zachwycone wieść będą? O bracia moi, wielkie wam rzeczy powiadam, od wielkich nieszczęść zbawić pragnę, dłoń pomocną podaję, najmilsi moi, uwierzcie słowom moim, uwierzcie, błagam, bo tu o wieczną szczęśliwość idzie.

A i cóż tak na mnie patrzycie, kochani, i czemuż się przyglądacie? Co to was dziwi? Dziwi was co? Żem pociemniał trochę, może o to chodzi? Czy o te rożki na głowie wam chodzi, coście je zobaczyli? A i cóż tu dziwnego? Rożki jak rożki, dla ozdoby noszę, dla parady, a zresztą nie całkiem dla parady, bo przecie muszę się bronić, jakby mnie kozioł na drodze napadł i bóść zaczął, albo inne zwierzę... Ale może o ten ogonek wam chodzi, ale dlaczego wam ten ogonek przeszkadza, noszę przecie ogonek, bo potrzebny, bo czym się będę inaczej od much oganiał, muszę mieć przecie ogonek, nieprawda, muszę! Ale wy pewnie nie tak, wy sobie co innego myślicie, ho, ho, ja już wiem, co wy sobie myślicie, w tych waszych głowach głupich, w tych łbach bezmyślnych, wiem ja, co się tam lęgnie, jakie myśli poczwarne, jakie głupoty, jakie świństwa. Bo wy przecież, wiem ja, wiem dobrze, wy sobie wyobrażacie, że te rożki i ten ogonek, i wszystko — że to diabelskie znamiona, że ja sam tu do was, pasterz wasz, opiekun wasz i nauczyciel, z piekielnych czeluści przyszedłem, że sam nie kto inny jestem, jak czart w ziemskie szaty przebrany, ha, ha, no powiedzcie, powiedzcie, tak sobie myślicie, co? Tak myślicie, tak wam się w głowie roi, he? A ja wam powiem, biedni wy moi, najmilsi, czemuż ukrywać, co tu jest do ukrywania? A więc powiem wam, tak, tak! A jakże, dlaczego nie? Owszem, owszem, stamtąd właśnie przyszedłem, od braci mojej czartowskiej do was posłany, a jakże... A po co przyszedłem, pytacie, jaki

w tym cel był tajemny, zamiar jaki? A i to powiem, bo czemu bym nie miał powiedzieć? A więc słuchajcie uważnie, pilnie, wszystkiego się dowiecie. Ku waszemu zbawieniu ja tu przyszedłem, wielką naukę przynieść wam pragnę, pomoc okazać... A wy sobie pewnie myślicie, że jak diabeł, to już nic innego, jeno na zgubę waszą czyha. O jakże srodze się mylicie, najmilsi, jaki okropny to błąd, jaka pomyłka straszna! A ja przecie, kochani moi, z miłości ku wam, tylko z miłości wielkiej diabłem się stałem, bom wiedział, że żaden anioł, choćby moce, choćby księstwa, choćby trony, choćby cherubiny, choćby serafiny same, żadne wam nie powiedzą tej tajemnicy największej... Bo przecie anioł dobrem jest samym, wy to wiecie, najmilsi, nieprawdaż? A skoro tak, to jakżeby wiedział, dobrem będąc, jak się ze złem obchodzić, jak je zwalczać, jak jego podstępy wykrywać? Nie wie on tego, kochani, i wiedzieć nie może, bo dobro ze złem stykać się nijak nie może, a więc i zwalczyć nie może zła, a tylko zło, zło samo, diabeł — on jeden diabła pokonać potrafi. I ja też, bracia i siostry, z miłości ku wam przeciw boskiemu majestatowi się zbuntowałem, ażeby, w diabelskim zasiadając chórze, nad złem panować, zło rozdawać i tak przeciwko złu walczyć. Po to tylko, po to jedynie, ukochani, zszedłem w piekielne czeluście, żeby tu do was przyjść, żeby wam broń skuteczną podać przeciwko złu, żeby diabelstwem diabelstwo wypędzać, a tak diabelskie władanie rozbijać — jak to Zbawiciel uczy. Nie dziwcie się tedy, nie dziwcie się, powtarzam, tej skórze mojej, rożkom tym i ogonkowi, i nawet gdyby płomyczki po mojej skórze latały, też się nie dziwcie, i w ogóle niczemu nie dziwcie się nigdy, bo jeśli anioł mógł z miłości do was na wieczne męki z dobrej woli się wydać i diabłem się stać — to już zaiste niczemu się dziwić niepodobna. A przecież tak właśnie, tak dokładnie rzecz się miała, a ja tu do was po to jeno przychodzę, żeby do złego was namawiając, złem tym inne zło od was przepędzać, skoro tylko złem od zła bronić się można.

Teraz już wszystko wiecie, kochani, teraz już nic nie jest wam tajne, teraz już wiecie, kto jestem i po com przybył do was, i czego was nauczyć pragnę; teraz już wiecie, jak się z diabelskich zasadzek wyrywać, jak plany chytre biesa krzyżować, teraz już wszystko wiecie. Tylko upadły, najmilsi, może z upadłym się zmagać, boć trzeba w tej samej przepaści siedzieć, aby wojnę prowadzić, tylko więc anioł upadły upadłego anioła pokonać może, jakaż wielka prawda, mili moi, jakaż to nauka subtelna, jaka pociecha dla dusz waszych strapionych, jakie światło na zagubionym waszym gościńcu...

A ja widzę, bracia kochani, widzę po was, że jeszcze czegoś wam nie dostaje, coś doskwiera, coś wam się jeszcze w głowie majaczy, a to to, a to owo, jakoś, coś, gdzieś, może by tak, owak, och, bracia kochani, widzę ja dobrze, o co wam chodzi, przejrzałem ja męty smutne dusz waszych i tego robaka widzę, co wam serce gryzie, a jakże, gryzie, wiem ja, co to za robak, co to za myśl przewrotna, bo wy przecie — no powiedzcie, czy nie tak? — wy sobie myślicie, że jak jednego diabła drugim diabłem wypędzicie, to zawszeć przecie z diabłem zostaniecie, to ciągle długonosego za towarzysza mieć będziecie, a wy co? Wy byście chcieli, żeby już całkiem żadnego diabelstwa, żeby nic, żeby — och, zuchwała myśl! — żeby z grzechów oczyszczonym do nieba wam poszybować przyszło, na prawicy Ojca niebieskiego zasiąść, rozkoszy odpocznienia wiecznego przy tronie Pańskim zażyć, na gody wiekuiste inwitację dostać, tego, tego byście chcieli, na miły Bóg, nie mówcie, że nie, bo o to wam chodzi, o to

właśnie, o nieszczęśni, jakie straszne zuchwalstwo, jaka pycha złowroga, nieskończona, zawrotna, szatańska! Bracia moi, to wy tego się spodziewacie, takich sił chcielibyście dobyć z nędznych waszych duszyczek, co niby jabłuszka sparszywiałe w ogrodzie Pańskim strącane są wiatrem, z nich to spodziewacie się dobyć bezgrzeszność zupełną, grzechu pierworodnego skutki straszliwe wymazać, nieskalanymi, świętymi zostać? Tego się spodziewacie, bracia? Ależ to grzech straszny, grzech największy na ziemi, grzech pychy bezwstydnej, majestatowi boskiemu nieskończenie uwłaczający, wart piekła męczarni najsroższych, toż to grzech nieopisany, i wy za ten grzech właśnie najgorszy nagrody wieczystej się spodziewacie? O jakaż zgnilizna, jaki upadek, hańba jaka, gorze, gorze! Najmilsi moi, kto na świętość liczy, kto zbawienia pragnie, gorsze sobie męki szykuje, niż gdyby najohydniejsze zbrodnie co chwila od kolebki do grobu czynił, albowiem ponad grzech pychy gorszego nie masz i za ten grzech właśnie strącone zostały w otchłań zbuntowane anioły. Zastanówcie się, pomyślcie, rozważcie, czego wy się od Stwórcy waszego domagacie, na co liczycie, a wnet ujrzycie, jak gniew Pański rozpalacie ku sobie, który was niczym słomę na popiół marny wypali... Potępienia wiecznego pragnąć musicie, z całego serca o nie Stworzyciela prosić, błagać, żeby wam wedle miary grzeszności waszej wypłacił, a przecie grzeszność wasza końca nie ma i dna nie ma, a więc i kara końca ani dna mieć nie może. Błagajcie o potępienie wieczne, proście w pokorze, aby na wieczność strącił was Bóg w piekielne otchłanie, iżby spełniła się sprawiedliwość wielka. Jeśli na zbawienie liczycie, jeśli za zgniliznę dusz waszych nagrodę żywota wiecznego otrzymać chcecie — niechybnie odepchnie was ręka Boża sprawiedliwa i stanie się wam wedle miary pychy waszej. A jeśli o potępienie błagać będziecie nędzę swoją przejrzawszy, najmilsi, wysłucha Pan waszego wołania; jeśli tedy szatana w pokorze weźmiecie za towarzysza, jeśli w pokorze grzeszność swoją grzechem pogłębiać będziecie, grzech do grzechu codziennie dodając, co godzina, co chwila, jeśli zło ze złem większym kojarzyć będziecie, och, kochani moi, najmilsi moi, bracia moi i siostry — i wtedy stanie się wam wedle miary grzeszności waszej. Wielkie tu rzeczy wam powiedziałem, dobrze pamiętajcie, kochani, boć przecie braćmi jesteśmy wszyscy, wspólnym zbratani losem, na wieki, na wieki. Amen.

Leszek Kołakowski

Marek Skwarnicki

SOBIE NA URODZINY

Dwadzieścia lat temu
płynąłem w miastach wielkości orzecha
wrzuconego w wisłę czasu
rozgarniali burmistrze Kutna czy Łowicza
fale zbóż
wywieszali flagi na ratuszach
Żydzi łowili w brudnych sklepach śledzie
księża przepowiadali niebo
wojsko jedzie

szła jesień
ciężko jak wierzba
z włosami podniesionymi do nieba ze strachu
samoloty zrzuciły bomby
wróble zerwały się z dachów
i dym z miasteczek buchnął
ludność uciekała
niesiona spienionym nurtem rżysk

poranek wojenny to brzmi dzisiaj jak na fujarce
wystruganej z leśnego wiatru
jak z rozdartej pierzyny frunęli umarli do nieba
gady dymów wiły gniazda w zbożach
w palcach wystających z okopu
wysychała skiba chleba

na to wszystko opada historyczny śnieg
i serce kostnieje ponieważ do jego komór
wpuszczono gaz
serce Izraela
i serce wiernych wypełnił cyklon

czytałem że historia zna wiele podobnych wydarzeń
ale jakie to ma znaczenie
dla mnie

DIALOG

Soczysta łodyga
oplata nieistniejącą altanę
w ogrodzie naszej schadzki
podajesz mi do pocałowania trawę
mówisz patrz
jesteś dorosłym mężczyzną
a całujesz trawę
czy nie jestem od niej piękniejsza
czy moje ciało nie jest jak matka
kołysząca
czy moje ręce nie są wodą
spływającą wzdłuż ciebie
kropla po kropli

mówi patrz
odsłaniając

odpowiadam tak
jesteś tym wszystkim
i jesteś jeszcze czymś więcej
bo tam leży rozłupana skała miasta
i dymi sucho
pożar wrzasku na dnie
jak pogorzelec pogorzelca
wlokąc ostatnią chudobę serca
mijają się obojętnie
zawzięci w badaniu piwnic
poszukujący chleba
po trupach

mówię chodź
położę się w tobie

Marek Skwarnicki

Jorge Luis Borges

POWTÓRNA ŚMIERĆ

Parę lat temu (list zgubiłem) Gannon napisał do mnie z Gualeguaychú, zapowiadając przesyłkę pierwszego tłumaczenia na hiszpański poematu *The Past* Ralpha Waldo Emersona, dodając w post scriptum, że don Pedro Damian, którego zapewne pamiętałem, zmarł poprzedniej nocy na zapalenie płuc. Powalony chorobą, w gorączce, przeżył raz jeszcze krwawy dzień pod Masoller. Wiadomość ta nie wydała mi się zaskakująca, a raczej przeciwnie: konwencjonalna, bowiem mając 19 czy też 20 lat Damian służył pod sztandarami Aparicia Saravii. Rewolucja 1905 roku zastała go koło Rio Negro czy też Paysandú, gdzie pracował jako robotnik rolny. Pedro Damian pochodził wprawdzie z prowincji Entre Rios, z miasta Gualeguay, ale opuścił ją, gdy opuszczali ją przyjaciele, jak oni odważny i ciemny jak oni. Walczył w paru potyczkach i w ostatniej walce; repatriowany w 1905 roku, z pokorną wytrwałością powrócił do pracy na roli. O ile wiem, nie opuścił już swojej prowincji. Ostatnie trzydzieści lat spędził samotnie, pracując w miejscu oddalonym o jakąś milę lub dwie od Nancay; na tym odludziu rozmawiałem z nim (a raczej usiłowałem rozmawiać) pewnego popołudnia około 1942 roku. Był małomówny i niebłyskotliwy. Nazwa i wspomnienie szaleństwa spod Masoller wyczerpywały jego historię; nie zdziwiło mnie więc, że w godzinie śmierci przeżył je raz jeszcze... Wiedziałem, że nie zobaczę już Damiana, i chciałem go sobie przypomnieć, ale tak uboga jest moja pamięć wzrokowa, że poddała mi tylko jego robione kiedyś przez Gannona zdjęcie. Nie ma w tym zresztą nic szczególnego, jeżeli wziąć pod uwagę, że widziałem go tylko raz około 1942 roku, zaś jego podobiznę — wiele razy, albowiem Gannon przysłał mi tę fotografię. Zgubiłem ją i nie szukam jej więcej, obawiałbym się ją znaleźć.

Drugi epizod wydarzył się w Montevideo w wiele miesięcy później. Maligna i agonia Entrerianina dały mi impuls do dziwacznego opowiadania o klęsce pod Masoller; Emir Rodriguez Monegal, któremu je opowiedziałem, dał mi polecenie do pułkownika Dionisia Tabares, który brał udział w tej kampanii. Pułkownik przyjął mnie po kolacji. Siedząc na patio, w bujającym fotelu, chaotycznie, ale z uwielbieniem zaczął wspominać te czasy. Mówił o amunicji, która nie nadchodziła, o padających z wycieńczenia koniach, o ludziach koloru ziemi, tkających w półśnie nie kończące się marsze, o Sa-

ravii, który mogąc wmaszerować do Montevideo ominął je i poszedł inną drogą, bo „gaucho lęka się miasta", o ludziach, którym popodrzynano gardła aż do karków, o wojnie domowej, która wydała mi się nie tyle starciem dwóch wojsk, ile snem chytrusa. Mówił o Illescas, o Tupambaé, o Masoller. Zdania jego były tak okrągło-kabalistyczne, sposób mówienia tak przeżuty, że zrozumiałem, jak wiele razy opisywał te zdarzenia, i zląkłem się, czy aby za jego słowami kryją się jeszcze jakieś autentyczne wspomnienia. Między jednym oddechem a drugim udało mi się wtrącić nazwisko Damiana.

— Damian? Pedro Damian? — powiedział pułkownik. — Tak. Służył ze mną. Smyk indiański, którego chłopcy nazywali „Daymanem". — Zaśmiał się hałaśliwie i nagle przerwał z udanym lub szczerym zmieszaniem.

Innym już głosem oznajmił, że wojna jak kobieta wyprobowuje mężczyzn, nie zna się siebie, póki nie było się w bitwie. Niejeden odważny ma się za tchórza albo odwrotnie, tak właśnie jak się zdarzyło biednemu Damianowi, który olśniewał w tawernach, obnosząc godło swojej partii, po czym załamał się pod Masoller. Był odważny w potyczkach z „zumakami", ale nie kiedy przyszło do starcia, gdy rozpoczęła się strzelanina i gdy, jak wszyscy, poczuł, że pięć tysięcy ludzi złączyło się przeciw niemu, aby go zabić. Biedaczysko, który do tej pory pasał owce i którego nagle porwała ta Eroica...

Wbrew wszelkiemu sensowi wersja Tabaresa zawstydziła mnie. Byłbym wolał inną relację. Ze starego Damiana zrobiłem sobie niechcący, w czasie tamtej odległej rozmowy, coś w rodzaju bożka. Opowieść Tabaresa obalała mi go. Nagle zrozumiałem rezerwę i upartą samotność Damiana; nie skromność dyktowała mu je, a upokorzenie. Nadaremnie powtarzałem sobie, że człowiek ogarnięty strachem pełniejszy jest i bardziej interesujący niż człowiek absolutnie odważny. Gaucho Martin Fierro, myślałem, mniej wbija się w pamięć aniżeli Lord Jim lub Razumow. Zapewne, ale Damian jako gaucho miał obowiązek być Martinem Fierro — przede wszystkim na oczach gauchów ze wschodu.* W tym, co powiedział i czego nie powiedział Tabares, dostrzegłem smak tego, co się nazywało „artygizmem"; świadomość (może nawet nieodwracalną) tego, że Urugwaj bardziej jest żywiołowy, a zatem bardziej odważny... Przypominam sobie, że tej nocy rozstaliśmy się z przesadną wylewnością.

W zimie brak jednego czy dwóch szczegółów mojego dziwacznego opowiadania (które uporczywie nie chciało wtłoczyć się w swoje ramy) sprawił, że znów znalazłem się w domu pułkownika Tabaresa. Zastałem go w towarzystwie innego starszego pana: doktora Juana Francisca Amaro z Paysandú, który również brał udział w rewolucji Saravii. Jak było do przewidzenia, rozmowa znowu zeszła na Masoller. Amaro zacytował parę anegdot, po czym powoli, jak ktoś myślący na głos, dodał:

— Przypominam sobie, że spędziliśmy noc pod Santa Irene; dołączyło się do nas paru ludzi, między innymi jakiś francuski weterynarz, który umarł w przededniu akcji, i młody chłopak, specjalista od strzyżenia owiec z prowincji Entre Rios, niejaki Pedro Damian.

Przerwałem mu kwaśno:

---

* Tą nazwą określa się w Argentynie Urugwaj (przyp. tłum.).

— Już wiem — powiedziałem — Argentyńczyk, który stchórzył w walce...

Zatrzymałem się. Obaj patrzyli na mnie zaskoczeni.

— Myli się pan — odezwał się w końcu Amaro — Pedro Damian zginął tak, jakby chciał zginąć każdy mężczyzna. Było koło 4-ej po południu. Czerwona konnica umocniła swoje pozycje na wierzchołku górskiego grzbietu. Nasi poszli do ataku na lance. Damian, krzycząc, szedł z samego brzegu, kula trafiła go prosto w pierś. Uniósł się w strzemionach, wciąż krzycząc, po czym stoczył się na ziemię pod końskie kopyta i tak pozostał. Gdy przegalopowała po nim ostatnia szarża spod Masoller, nie żył już. Taki odważny, a nie miał nawet dwudziestu lat...

Bez wątpienia mówił o jakimś innym Damianie, coś jednak zmusiło mnie do zapytania, co krzyczał w czasie szarży.

— Przeklinał — powiedział pułkownik — przeklina się idąc do ataku.

— Być może — odparł Amaro — ale wołał także: „Niech żyje Urquiza!"

Zamilkliśmy. W końcu pułkownik szepnął:

— Jakby nie walczył pod Masoller, a sto lat temu pod Caganchą....

Po czym dodał ze szczerym zakłopotaniem:

— Osobiście dowodziłem tymi wojskami, a mógłbym przysiąc, że po raz pierwszy w życiu słyszę o jakimś Damianie.

I nie udało się nam osiągnąć, aby go sobie przypomniał.

W Buenos Aires zdziwienie, w które wprawił mnie jego tak całkowity brak pamięci, powtórzyło się.

W podziemiach angielskiej księgarni Mitchella, przed zachwycającymi jedenastoma tomami dzieł Emersona, pewnego popołudnia spotkałem Patricia Gannona. Zapytałem o tłumaczenienie *The Past*. Odpowiedział, że nie miał najmniejszego zamiaru tłumaczyć tego, że hiszpańska literatura była i tak dosyć nudna i że jego zdaniem Emerson zupełnie nie był jej potrzebny. Przypomniałem mu, że obiecał mi to tłumaczenie w tym samym liście, w którym donosił o śmierci Damiana; zapytał, kim był Damian. Wyjaśniałem mu — na próżno. Ze wzrastającym przerażeniem zauważyłem, że słuchał mnie ze zdumieniem, poszukałem więc ratunku w literackiej dyskusji o przeciwnikach Emersona, poety bardziej skomplikowanego, zręczniejszego i bez wątpienia dziwniejszego niż nieszczęsny Poe.

Muszę zanotować jeszcze kilka szczegółów. W kwietniu dostałem list od pułkownika Dionisia Tabaresa; nie był już zamroczony i teraz przypominał sobie dokładnie Entrerianina, który szedł z brzegu w szarży pod Masoller i którego tej samej nocy pogrzebali jego ludzie u stóp góry. W lipcu przejeżdżałem przez Gualeguaychú; nie udało mi się znaleźć rancha Damiana, którego już nikt sobie nie przypominał. Chciałem porozmawiać z jego pracodawcą, Diegiem Abaroa, który był świadkiem jego zgonu; jak się okazało, on sam zmarł przed zimą. Usiłowałem przywołać przed oczy twarz Damiana; w wiele miesięcy później, przeglądając jakiś album, zdałem sobie sprawę, że znikła, zaś ta, którą dotąd udawało mi się wywoływać, należała do słynnego tenora Tamberlicka w roli Otella.

Teraz przechodzę do myślowych spekulacji. Najłatwiejszy, ale też i najmniej zadowalający domysł zakłada istnienie dwóch Damianów: tchórza, który zmarł w Entre Rios w 1946 roku, i odważnego, który w 1904 zginął pod Masoller. Słabość jego polega na niewytłumaczeniu najdziwniejszego:

tajemniczych przypływów i odpływów pamięci pułkownika Tabaresa, zapomnienia, które w tak niedługim czasie wymazuje nie tylko obraz, ale nawet imię, które zresztą później powraca. (Nie dopuszczam, nie chcę dopuścić możliwości prostszej, a mianowicie, że początek zdarzenia po prostu mi się przyśnił.) Ciekawsza jest supozycja nadnaturalna, którą poddał Ulrike von Kuhlmann. Pedro Damian, mówił Ulrike, zginął w bitwie, w godzinie śmierci błagając Boga, aby mu pozwolił wrócić do Entre Rios. Zanim przyznał mu tę łaskę, Bóg sekundę się zawahał, tę właśnie sukundę, przez którą ten, który o nią prosił, umarł; widziano, jak padał. Bóg, który nie może zmieniać przeszłości jako takiej, a tylko jej obrazy, zmienił obraz śmierci w omdlenie i cień Entrerianina powrócił w rodzinne strony. Żył tam samotnie, bez kobiety, bez przyjaciół, kochając i posiadając wszystko z odległości, jak gdyby oddzielony od rzeczywistości grubym szkłem. Umarł, po czym jego chwiejny obraz rozpłynął się niby woda w wodzie. To przypuszczenie, jakkolwiek błędne, powinno było zasugerować mi prawdziwe (to, które dziś uważam za prawdziwe), które równocześnie i prostsze jest, i bardziej niezwykłe. W sposób niemal że magiczny odkryłem je w traktacie *De Omnipotentia* Piera Damiani, w który wgłębiłem się studiując dwa wersety dwudziestej pierwszej pieśni *Raju*, wersety, poświęcone właśnie problemowi tożsamości. W piątym rozdziale tego traktatu Pier Damiani, wbrew Arystotelesowi, podtrzymuje, że Bóg może sprawić, aby odstało się coś, co się kiedyś zdarzyło. Czytałem te stare dyskusje teologiczne i powoli zaczynałem rozumieć tragiczną historię Pedra Damiana.

Oto jak ją odgaduję: Damian zachował się jak tchórz w bitwie pod Masoller, po czym poświęcił życie, aby to upokorzenie wymazać. Nie zamierzył się na nikogo, nikogo nie zranił, nie szukał famy odważnego, wśród pól Nancay walczył z dziką naturą; przygotowywał swój cud, sam zresztą nie wiedząc o tym. W głębi duszy myślał: jeżeli los ześle mi drugą bitwę, będę jej godny. Przez czterdzieści lat czekał na nią z ukrytą nadzieją, w końcu los zesłał mu ją w godzinie śmierci. Zesłał ją pod postacią delirium, ale przecież już Grecy wiedzieli, że jesteśmy tylko cieniami snów. W agonii przeżył więc ją i zachował się jak mężczyzna, i sam prowadził ostatni atak, i kula trafiła go prosto w pierś. Tak więc w 1946 roku, na skutek długiego i tragicznego wysiłku, Pedro Damian zginął w klęsce pod Masoller, która nastąpiła w roku 1904, pomiędzy jesienią a zimą.

Teologia zaprzecza, aby Bóg mógł działać wstecz, anulując to, co było, ale nie mówi nic o zawiłych połączeniach przyczyn i skutków, które tak są rozległe, że zapewne nie można zamienić w przeszłości najmniejszego nawet wydarzenia bez wpływu na chwilę obecną. Zmieniać przeszłość — to nie znaczy zmieniać jakiś poszczególny fakt. Znaczy to anulować jego skutki niemal że w nieskończoność. Innymi słowami znaczy to stwarzać dwie historie świata. W pierwszej (powiedzmy) Pedro Damian zmarł w Entre Rios w 1946 roku, w drugiej zginął pod Masoller w 1904. Tę przeżywamy teraz, ale zniesienie tamtej nie było natychmiastowe i stworzyło nieścisłości, o których wzmiankowałem. Dla pułkownika Dionisia Tabares istniały dwa etapy: z początku przypomniał sobie Damiana jako tchórza, potem całkowicie zapomniał o jego istnieniu, potem pamiętał już tylko jego wspaniałą śmierć. Nie mniej charakterystyczny jest przypadek pracodawcy Damiana, Diega

Abaroy: umarł — myślę — bo ciążyło mu zbyt wiele sprzecznych pamięci Pedra Damiana.

Co do mnie, nie wydaje mi się, by groziło mi podobne niebezpieczeństwo. Odgadłem i zapisałem proces nieosiągalny dla ludzi, coś przeciwnego rozsądkowi; ale niektóre okoliczności łagodzą ten straszny przywilej: po pierwsze, wcale nie jestem pewny, czy opisałem całkowitą prawdę, podejrzewam, że w moim opowiadaniu są i fałszywe wspomnienia. Myślę, że Pedro Damian (o ile egzystował) nie nazywał się Pedro Damian, a tylko ja wspominam go po to pod tym imieniem, aby uwierzyć pewnego dnia, że historię jego zasugerowały mi uwagi Piera Damiani. Coś podobnego dzieje się z poematem, o którym wzmiankowałem na wstępie, a który mówi o nieodwołalności przeszłości. Około 1951 uwierzę, że napisałem nowelę z fantazji, a przecież opisałem zdarzenia, które rozegrały się istotnie; podobnie niewinny Wergiliusz lat temu 2000 myśląc, że zwiastuje narodziny człowieka, przepowiedział narodziny Boga.

Biedny Damian! Jako dwudziestoletniego chłopca śmierć zabrała go w czasie smutnej, nieważnej wojny, w czasie domorosłej potyczki, ale osiągnął to, czego pragnęło jego serce, osiągnął to po długim czekaniu, i może nie ma większej szczęśliwości.

DOM ASTERIONA

I królowa urodziła syna
Którego nazwano Asterion.
(Apolodoro, Bibl. III, I.)

Wiem, że pomawiają mnie o pychę, o mizantropię, a może i o szaleństwo. Podobne oszczerstwa (które ukażę w odpowiednim czasie) nie mają podstaw. Prawdą jest, że nie opuszczam mojego domu, natomiast również prawdą jest, że bramy jego (których jest bezmiar) * dniem i nocą stoją otworem dla ludzi i zwierząt. Niech wchodzi, ktokolwiek zechce. Nie znajdzie tam kobiecych przepychów ni pałacowego blichtru — za to spokój i samotność. Równocześnie odkryje dom, jakiego nie ma drugiego na obliczu ziemi. Kłamią ci, którzy twierdzą, że istnieje podobny dom w Egipcie. Nawet ci, co spotwarzają mnie, przyznają, że nie ma w nim ani jednego sprzętu. Innym groteskowym pomysłem jest, że ja, Asterion, jestem tego domu więźniem. Czyż muszę powtarzać, że wszystkie bramy stoją w nim otworem? Że ani jedna nie posiada zamka? Pewnego wieczoru zresztą wyszedłem na ulicę, a jeżeli wróciłem przed nocą, to dlatego, że poraziły mnie twarze tłumu, twarze bez koloru, płaskie niby

* W oryginale napisano „czternaście", ale wiele motywów przemawia za tym, że w ustach Asteriona liczebnik ten oznacza nieskończoność.

otwarta dłoń. Słońce już było zaszło, ale słaby płacz dziecka, wulgarne zawodzenia stada powiedziały mi, że zostałem rozpoznany. Ludzie modlili się, uciekali, bili czołem. Kilku z nich wdrapało się na dach Świątyni Toporów, inni gromadzili kamienie. Jeden, jeśli się nie mylę, skrył się na dnie morza. Nie darmo matka moja była królową. Nie mogę mieszać się z gawiedzią, nawet jeżeli moja skromność tego żąda.

Prawdą jest, że takich jak ja nie ma więcej: jestem jedyny. Nie interesuje mnie to, co człowiek donieść może innym ludziom, a jako filozof jestem zdania, że nic przekazać nie można za pomocą sztuki pisania. Irytujące i trywialne drobiazgi nie znajdują miejsca w mojej duszy, która jest na miarę wielkości. Nigdy nie dostrzegłem różnicy pomiędzy jedną literą a drugą; tkwiąca we mnie wspaniałomyślna niecierpliwość nie pozwoliła mi nauczyć się czytać. Niekiedy żałuję tego, bo noce i dnie są długie.

Nie brak mi oczywiście rozrywek. Podobny bodącemu capowi biegam po kamiennych galeriach, dopóki nie zakręci mi się w głowie i nie upadnę oszołomiony. Czasem przycupnę w cieniu poidła lub za zakrętem korytarza i udaję, że mnie szukają. Są tu tarasy, z których skaczę, raniąc się nieraz do krwi. O każdej porze umiem dla zabawy udawać śpiącego, oddychając głośno, z zamkniętymi oczami. (Czasem rzeczywiście zasypiam, bo kiedy je otwieram, widzę, że kolor dnia się zmienił.)

Ale ze wszystkich rozrywek najlepiej lubię zabawę w drugiego Asteriona. Wyobrażam sobie, że przychodzi mnie odwiedzić i że mu pokazuję dom. Z wielkimi reweransami mówię: „Teraz wrócimy na poprzednie skrzyżowanie". Albo: „Wiedziałem, że ci się spodoba ten ściek". Albo: „Spójrz, jak się rozdwaja to podziemie". Niekiedy się mylę i wtedy obaj serdecznie się śmiejemy.

Ale nie tylko zabawy wynajduję sobie. Wiele również myślę o samym domu. Wszystkie jego części są zwielokrotnione, każde miejsce jest innym miejscem. Nie ma jednej cysterny, jednego poidła, jednego podwórca i jednego żłobu. Jest czternaście (jest bezmiar) podwórców, cystern, poideł i żłobów. Dom jest wielkości świata. Właściwie jest światem. Tym niemniej, przemierzając w nieskończoność jego opatrzone cysternami podwórce i zakurzone galerie z szarego kamienia, dotarłem do ulicy, skąd ujrzałem Świątynię Toporów i morze. Nie pojąłem tego aż do chwili, w której nocne przywidzenie objawiło mi, że mórz i świątyń też jest czternaście (jest bezmiar). Wszystko bowiem istnieje wiele razy (czternaście razy), tylko dwie rzeczy są niepowtarzalne: w górze zamglone słońce, w dole Asterion. Może zresztą sam stworzyłem słońce i ten dom przeolbrzymi, tylko już sobie tego nie przypominam.

Co dziewięć lat nawiedza dom dziewięciu ludzi, ażebym ich uwolnił od wszelkiego zła. Słyszę ich głosy lub kroki w głębi kamiennych galerii i wesoło biegnę na ich spotkanie. Ceremonia trwa krótko: padają jeden za drugim; na moich rękach nie ma nawet krwi. Tam, gdzie padli, pozostają, a ich ciała pomagają potem odróżniać jedne galerie od drugich. Nie wiem, kim są, wiem tylko, że jeden z nich przepowiedział mi w godzinę śmierci, że kiedyś przyjdzie mój wybawiciel. Od tego czasu nie boli mnie już samotność, bo wiem, że istnieje ktoś, kto mnie wyzwoli; pewnego dnia wyłoni mi się z pyłu jego postać. Gdyby moje uszy mogły słyszeć wszystkie odgłosy świata, dosłyszałbym jego kroki. Oby zaprowadził mnie do miejsca o mniejszej ilości ga-

lerii i bram. Jaki będzie mój wybawiciel? — zastanawiam się czasami. Będzie to byk czy też człowiek? A może będzie to byk o ludzkiej twarzy? A może będzie taki jak ja?

Poranne słońce zalśniło na szpadzie z brązu. Nie było już ani śladu krwi. „Czy uwierzyłabyś, Ariadno — powiedział Tezeusz — Minotaur prawie się nie bronił."

DOCIEKANIA AVERROESA

S'imaginant que la tragédie
n'est que l'art de louer...
(Ernest Renan: *Averroes*, 48, 1861)

Abulgualid Muhammad ibn-Ahmad ibn-Muhammad ibn-Rushd (przez cały wiek ciągnęłoby się to długie imię, zanim doszłoby do Averroesa poprzez Benraista i poprzez Avenryza i jeszcze poprzez Aben-Rassada i Filiusa Rosadisa) pisał jedenasty rozdział dzieła *Tahafut-ul-Tahafut (Unicestwienie Unicestwienia)*, w którym dowodził, wbrew opinii perskiego ascety Ghazali, autora *Tahafut-ul-Falasita (Unicestwienie filozofów)*, że boskość rozróżnia jedynie ogólne prawa świata, dotyczące gatunków, a nie jednostek. Prowadził więc pióro z powolną pewnością od prawej do lewej; formowanie sylogizmów oraz łączenie ze sobą poszczególnych ustępów nie przeszkadzało mu rozkoszować się rozmiarami i chłodem domostwa, w którym się znajdował. Z samego dna poobiedniej sjesty chrypiąc pogruchiwały gołębie, z niewidocznego patia dochodził szelest wodotrysku; coś w ciele Averroesa, którego przodkowie pochodzili z arabskich pustyń, nie przestawało cieszyć się stałą obecnością wody. Poniżej ciągnęły się ogrody, sad, potem — zmęczony Guadalquivir, opodal ukochana, pełnemu i najdelikatniejszemu instrumentowi podobna Kordoba, równie jasna jak Bagdad lub Kair, a dokoła (Averroes czuł to także), aż do kresu rozciągała się hiszpańska ziemia, na której niewiele jest, ale to, co jest, w jakiś sposób wydaje się zasadnicze i wieczne.

Pióro biegło po papierze, argumenty wyłaniały się jeden z drugiego, niezbite, nieodparte, ale lekki niepokój zaćmiewał szczęście Averroesa. *Tahafut* nie był dla niego zajęciem przypadkowym; jako problemat filologiczny łączył się z monumentalnym dziełem, które miało usprawiedliwić jego istnienie w oczach ludzi: z komentarzem do Arystotelesa, który to Grek, krynica wszelkiej mądrości, dany został rodzajowi ludzkiemu, aby uczyć go wszystkiego tego, co wiedzieć można. Interpretowanie jego dzieł, na wzór badaczy interpretujących Koran, było celem, uciążliwym celem, do którego dążył Averroes. Mało spraw równie patetycznych, równie pięknych notuje historia, jak to kompletne poświęcenie myśli arabskiego lekarza umysłowi człowieka od-

ległego od niego o czternaście wieków; do wewnętrznych trudności musimy dodać i te, że Averroes nie znał greckiego ani syryjskiego i pracował na tłumaczeniu tłumaczenia. Poprzedniego dnia dwa wątpliwe słowa zatrzymały go u progu *Poetyki* — były to słowa: tragedia i komedia. Lata temu spotkał je już w trzeciej księdze *Retoryki*. Nikt w zasięgu Islamu nie podejrzewał nawet, co by mogły znaczyć. Na próżno wczytywał się w stronice Aleksandra z Afrodizji, na próżno porównywał tłumaczenia starego Hunaina ibn-Ishaq i Abu-Bashar Maty. Owe tajemnicze słowa mnożyły się w tekście *Poetyki;* nie można było obejść się bez nich.

Averroes odłożył pióro. Powiedział sobie (bez zbytniej wiary), że zazwyczaj to, czego szukamy, jest bardzo blisko; schował manuskrypt *Tahafutu* i skierował się ku półkom, gdzie przepisane przez perskich kaligrafów stały jeden obok drugiego szeregiem liczne tomy *Mohkamu*, dzieła niewidomego Abensida. Było złudzeniem wyobrażać sobie, że dotąd w nich nie szperał, ale w niewytłumaczony sposób pociągał go zbędny trud przejrzenia ich raz jeszcze. Z tej naukowej rozrywki wyrwało go coś w rodzaju melodyjnego zawodzenia. Wyjrzał przez okratowany balkon; w dole, na małym ziemnym patio bawiły się półnagie dzieci. Jedno, stojąc na ramionach drugiego, naśladowało muezina; z zamkniętymi oczami zawodziło *Nie ma Boga ponad Boga*. To, które je podtrzymywało, nieruchome, było minaretem. Trzecie, utarzane w prochu, na klęczkach, wyobrażało tłum wiernych. Zabawa trwała krótko: wszystkie chciały być muezinem, żadne zaś minaretem ani wiernymi. Averroes słyszał, jak kłóciły się ze sobą w ordynarnym żargonie zaczątkowej hiszpańszczyzny, którym posługiwała się muzułmańska ludność półwyspu. Otworzył *Quitah ul Ain* Jalila i pomyślał z dumą, że w całej Kordobie (nawet być może w całej Andaluzji) nie było innej kopii tego prześwietnego dzieła prócz tej, którą emir Jakub Almansur przesłał mu z Tangeru. Nazwa tego portu przypomniała mu, że podróżnik Abulcasim Al-Ashari, który powrócił z Maroka, miał dziś wieczerzać razem z nim w domu badacza Koranu, Faracha. Abulcasim twierdził, że dojechał aż do Cesarstwa Sin (Chińskiego); oszczercy jego, z tą ciekawą logiką, którą daje nienawiść, przysięgali z jednej strony, że nigdy noga jego nie postała w Chinach, z drugiej, że w świątyniach tego kraju bluźnił przeciw Allachowi. Niewątpliwie przyjęcie potrwa parę godzin; przewidujący Averroes powrócił do pisania *Tahafutu*. Pracował aż do zapadnięcia nocy.

Dialog w domu Faracha przeszedł od nieporównanych zalet gubernatora do nieporównanych zalet brata jego emira, po czym, już w ogrodzie, zaczęło się mówić o różach. Abulcasim, który nawet na nie nie spojrzał, przysięgał, że nie ma róż równych tym, które zdobią ogrody andaluzyjskie. Farach był innego zdania; twierdził, że doktryna Ibn Qutaiba opisuje niesłychany gatunek nigdy nie więdnącej róży, która znajduje się w ogrodach Indostanu i której płatki, wspaniale czerwone, noszą na sobie napis *Nie ma Boga ponad Boga a Mohamed sługą jego;* dodał pochlebczo, że Abulcasim bez wątpienia musiał znać te róże. Abulcasim patrzył na niego zaniepokojony: o ile odpowiedziałby, że tak, orzeknięto by, i słusznie, że był po prostu fałszerzem, o ile odpowiedziałby, że nie, uznano by go za niewiernego. Wymruczał pod nosem, że klucze Nieznanego są w ręku Boga i że nie ma na ziemi nic zieleniącego się ani nic więdnącego, co by nie było zarejestrowane w Jego Księdze. Słowa

te, należące do jednego z pierwszych wersetów, przyjął pomruk szacunku. Połechtany tym dialektycznym zwycięstwem, Abulcasim zabrał się do dowodzenia, że Pan zarówno jest Doskonały w dziełach swoich, jak i Niezbadany. Wtedy Averroes oznajmił, uprzedzając przyszłe argumenty jeszcze nie istniejącego Hume'a:

— Łatwiej mi jest uwierzyć w istnienie błędu w doktrynie Ibn-Qutaiba lub też w omyłkę kaligrafów aniżeli przypuścić, że ziemia rodzi róże z wyznaniem wiary.

— Oto wielkie i sprawiedliwe słowa — zgodził się Abulcasim.

— Jakiś podróżny — przypomniał poeta Abdalmalik — mówi o drzewie, które owocuje zielonymi ptakami. Łatwiej mi w to uwierzyć niż w róże pokryte napisami.

— Barwa ptaków — powiedział Averroes — oswaja nas z cudami. W dodatku owoce i ptaki należą do świata naturalnego, podczas gdy pismo jest sztuką. Przejście od liści do ptaków łatwiejsze jest niż od róż do liter.

Inny gość z oburzeniem zaprzeczył twierdzeniu, jakoby pisanie było sztuką, skoro oryginał Koranu — Matki Ksiąg — poprzedza stworzenie i przebywa w niebie. Jeszcze inny zaczął mówić o Chahizie z Basry, zdaniem którego Koran jest substancją mogącą przyjmować na siebie postać człowieka albo zwierzęcia: opinia ta wydaje się zgadzać z opinią tych, którzy przypisują mu dwie twarze. Farach szeroko wyjaśnił doktrynę ortodoksyjną. Koran — oznajmił — jest jednym z atrybutów boskich, podobnie jak miłosierdzie; przepisuje się w księdze, wymawia za pomocą języka, pamięta — za pomocą serca, przy czym język i znaki pisarskie są dziełem ludzkim, natomiast sam Koran jest wieczny i niezmienny. Averroes, który robił komentarze do *Republiki*, mógł był powiedzieć, że Matka Ksiąg jest czymś w rodzaju ich platońskiego modelu, ale zdał sobie sprawę z tego, że Teologia jako taka znajduje się poza zasięgiem Abulcasima.

Inni, którzy także to spostrzegli, zaczęli nalegać, aby Abulcasim opowiedział im jakieś cudowne wydarzenie. Naonczas, tak jak i dzisiaj, świat był okrutny; mogli go poznać śmiali albo nieszczęśni, którzy się już na wszystko ważyli. Pamięć Abulcasima była zwierciadłem ludzkich lęków. Cóż mógł opowiedzieć? Tym więcej, że żądali cudów, cuda zaś są niemal że nieprzekazywalne; księżyc z Bengali różny jest od yemeńskiego, jakkolwiek opowiada się tymi samymi słowami. Abulcasim wahał się; w końcu rozpoczął:

— Kto wojażuje poprzez klimaty i miasta — mówił z namaszczeniem — ogląda wiele rzeczy godnych widzenia. Tę na przykład raz tylko opowiadałem, i to tureckiemu królowi, a wydarzyła się w Sin Kalan (w Kantonie), tam, gdzie rzeka Wody Życia rozlewa się tworząc morze.

Farach zapytał, czy miasto to leży daleko od muru, który Iskandar Zul Qarnain (Dwurogi Aleksander z Macedonii) wzniósł, aby zatrzymać Goga i Magoga.

— Dzielą je pustynie — oznajmił Abulcasim z mimowolną pychą — czterdzieści dni zajęłoby karawanie dostrzeżenie z dala jego wież, a drugie tyle dojście do nich. W Sin Kalan nie ma ani jednego człowieka, który by go widział, ani też który by widział kogokolwiek, kto go widział.

Averroes poczuł przez sekundę lęk przed nieskończonością, a może po prostu przed przestrzenią, a może po prostu przed istotą rzeczy. Spojrzał na sy-

metrię ogrodu, poczuł się postarzały, irrealny, zbędny. Abulcasim mówił:

— Pewnego popołudnia muzułmańscy najemnicy z Sin Kalan zaprowadzili mnie do domu z malowanego drzewa, w którym żyło wiele osób. Nie da się opisać tego domu, który był właściwie jakby jednym olbrzymim pokojem z szeregami wnęk i balkonów, jednych nad drugimi. We wgłębieniach tych siedzieli ludzie; jedli i pili; podobnie na podłodze; podobnie na tarasie; ci na tarasie grali na bębnach i lutniach, poza grupą piętnastu a może dwudziestu, która (w purpurowych maskach) modliła się i przemawiała. Byli więźniami — ale nie dostrzegało się krat; galopowali — ale nikt nie widział koni; walczyli — ale szpady były z trzciny; umierali — a potem znowu podnosili się z ziemi.

— Czyny szalonych — rzekł Farach — przekraczają przewidywania roztropnych.

— Nie byli szaleńcami — pośpieszył wyjaśnić Abulcasim — przedstawiali, jak mi powiedział jeden z najemników, wydarzenia.

Nikt nic nie zrozumiał ani nawet nie usiłował zrozumieć. Speszony Abulcasim przeszedł z opowiadanej ogólnikowo historii do pozbawionych wdzięku szczegółów. Pomagając sobie ruchami rąk, powiedział:

— Wyobraźmy sobie, że ktoś, skończywszy opowiadać jakieś zdarzenie, pragnie je odegrać. Niechby to była na przykład historia dwóch śpiących w Efezie. Widzimy ich, jak wychodzą z groty, widzimy, jak się modlą, jak zasypiają, jak śpią długo z otwartymi oczami, widzimy, jak we śnie rosną, jak budzą się po trzydziestu dziewięciu latach, widzimy, jak wręczają sprzedawcy antyczną monetę, widzimy, jak budzą się w raju, widzimy, jak razem z nimi budzi się pies. Coś w tym rodzaju odegrali przed nami tamtego popołudnia ludzie na tarasie.

— Mówili? — zapytał Farach.

— Naturalnie, że mówili — odparł Abulcasim, przemieniony w entuzjastę wydarzenia, które zaledwie sobie przypominał i które go zdrowo wówczas znudziło. — Mówili, a jakże, jeszcze śpiewali i perorowali!

— W takim razie — orzekł Farach — nie było potrzeba aż dwudziestu osób! Jeden przemawiający wystarcza, aby opowiedzieć każde zdarzenie, nawet najbardziej złożone.

Wszyscy zaaprobowali takie postawienie sprawy. I zaczęli wychwalać zalety arabskiego, języka używanego przez Boga do komenderowania aniołami; potem zaś arabską poezję. Abdalmalik, po należnym jej wysławieniu, odsądził przestarzałych poetów, którzy w Kordobie albo w Damaszku pozostali wierni sielskim obrazkom i staroarabskiemu słownictwu. Powiedział, że absurdem jest, aby człowiek, przed którego oczami płyną wody Guadalquiviru, opiewał wodę w studni. Podkreślił konieczność odświeżenia starodawnych metafor; powiedział, że kiedy Zuhair porównał los do ślepego wielbłąda, porównanie to mogło zachwycić współczesnych, ale że przez następne pięć wieków wytarło się. Wszyscy zgodzili się z tym zdaniem, które zresztą uprzednio wielokrotnie i z wielu ust słyszeli. Averroes milczał. W końcu, bardziej dla siebie samego aniżeli dla innych, zaczął mówić:

— Z mniejszą elokwencją, jakkolwiek dość podobnymi argumentami nieraz broniłem sprawy, którą teraz poruszył Abdalmalik. Mówiło się w Alek-

sandrii, że niezdolny do popełnienia grzechu jest jedynie ten, kto już go popełnił i kto już za niego żałował; można dodać, że ażeby uwolnić się od błędu, należy po prostu go popełnić. Zuhair w swojej mohalace powiada, że przez osiemdziesiąt lat bólu i chwały wiele razy widział, jak los traktował ludzi na wzór niewidomego wielbłąda. Abdalmalik twierdzi, że ta metafora już nie może zachwycać. Na to zastrzeżenie można by wiele odpowiedzieć. Po pierwsze, że gdyby celem poezji było zdumiewanie, czas jej nie mierzyłby się na wieki, a na dni, może godziny albo minuty. Po drugie, że wielki poeta mniej jest wynalazcą aniżeli odkrywcą. Aby wychwalać Ibn-Sharafa de Berja, mówiło się, że tylko on mógł porównać gwiazdy blednące o świcie do liści opadających z drzew. Gdyby rzeczywiście tak było, dowodziłoby to, że obraz ten jest zdawkowy, albowiem obraz, który może zostać ujęty w słowa przez jednego jedynego człowieka, właściwie innych nie dotyczy. Na ziemi istnieje nieskończoność przedmiotów i każdy porównać można do każdego. Porównywanie gwiazd do liści nie jest bardziej ekscentryczne niż porównywanie ich do ryb albo ptaków. Natomiast nie ma chyba człowieka, który by kiedyś nie odczuł, że los bywa tępy i mocny, że bywa niewinny albo nieludzki. Aby dać świadectwo temu przekonaniu, które może być przejściowe lub stałe, ale od którego nikt się nie uchyli, zostały napisane linie Zuhaira. Nie ma sposobu powiedzieć lepiej tego, co tam zostało powiedziane. Tym bardziej (i to jest może kwintesencją moich uwag), że czas, który rozwala twierdze, wzbogaca wiersze. Kiedy Zuhair komponował swoje, służyły do porównywania tylko dwóch obrazów: obrazu starego wielbłąda z obrazem przeznaczenia. Powtarzane dzisiaj, służą do podkreślenia sławy Zuhaira i do złączenia naszych smutków ze smutkami tego dawno zmarłego poety. Miało więc to porównanie dwa cele, a dziś ma ich cztery. Czas powiększa zasięg wierszy, znam nawet i takie, które jak muzyka mogą służyć wszystkim. Lata temu, tęskniąc w Marakeszu do Kordoby, powtarzałem sobie strofę, którą Abdurruaham, tęskniąc do afrykańskiej palmy, skomponował w ogrodach Ruzafy.

Ty także jesteś, o palmo,
Obcą tej dziwacznej ziemi...

Oto przedziwna korzyść poezji: słowa napisane przez króla tęskniącego do Wschodu, mnie, wygnanemu do Afryki, służyły do kojenia mojej tęsknoty za Hiszpanią...

Po czym Averroes zaczął mówić o pierwszych poetach, którzy w czasach Ignorancji poprzedzającej Islam wszystko już byli opowiedzieli w nieskończonym języku pustyni. Nie bez racji, zaalarmowany błahostkami Ibn-Sharafa, powiedział, że w dziełach dawnych poetów i w Koranie zawarło się wszystko, co było poezją, i napiętnował jako próżność i nieuctwo chęć wprowadzania do nich innowacji. Pozostali słuchali go z rozkoszą, albowiem sławił tradycję.

Kiedy wrócił do biblioteki, muezini wzywali już do porannej modlitwy. (W haremie czarnowłose niewolnice pobiły rudą, ale dowiedział się o tym znacznie później.) Coś odsłoniło mu znaczenie tajemniczych słów. Pismem starannym i silnym dodał do manuskryptu tych oto parę linii:

Aristu (Arystoteles) nazywa panegiryki tragedią, komedią zaś satyry i anatemy. Przecudowne tragedie i komedie zapełniają mohalaki świątyń i stronice Koranu.

Zrobiło mu się zimno, poczuł senność. Rozwiązał turban i przejrzał się w metalowym lusterku. Nie wiem, co zobaczył, albowiem żaden historyk nie opisał jego twarzy, ale wiem, że nagle znikł, jakby pochłonięty ogniem bez płomienia, a wraz z nim znikł dom i niewidoczny wodotrysk, i księgi, i manuskrypty, i gołębie, i czarnowłose niewolnice, i ruda, jeszcze cała drżąca, i Farach, i Abulcasim, i ogrody róż, i może nawet Guadalquivir.

W jednej z poprzednich historii usiłowałem opowiedzieć proces klęski. Z początku myślałem o tym biskupie z Canterbury, który postanowił sobie, że wykaże istnienie Boga; potem o alchemikach, którzy wynaleźli kamień filozoficzny; potem o tych, którzy daremnie usiłowali przeprowadzić trójpodział kąta i kwadraturę koła. Po czym zdałem sobie sprawę, że chyba najpoetyczniejszy był przypadek człowieka dążącego ku celowi, który, nie będąc wzbroniony innym, jemu właśnie był wzbroniony. Przypomniałem sobie Averroesa, który będąc zamknięty w orbicie Islamu nigdy nie doszedł do zrozumienia słów t r a g e d i a i k o m e d i a. Opisałem jego przypadek.

W miarę pisania czułem to, co zapewne czuł ów Bóg, wspomniany przez Burtona, który postanowiwszy stworzyć byka, stworzył bawołu. Poczułem, że to, co stworzyłem, kpiło ze mnie. Poczułem, że Averroes, który chciał zrozumieć pojęcie dramatu, nie przeczuwając nawet pojęcia teatru, wcale nie był absurdalniejszy ode mnie, pragnącego zrozumieć Averroesa na bazie paru słów Renana, Lana i Asin Palaciosa. Poczułem, kończąc ostatnią stronę, że opisałem historię człowieka, którym sam byłem w czasie jej pisania, że aby napisać ją, musiałem stać się tym człowiekiem, zaś żeby stać się nim, musiałem napisać tę właśnie historię, i tak dalej w nieskończoność.

(W momencie, w którym przestaję wierzyć w niego, „Averroes" znika.)

Przełożyła
Zofia Chądzyńska

Tadeusz Nowak

KOLĘDA MIŁOŚNIKA LUBEGO

I

Słodki miłośnik: sad pasieka
trawa garściami rozrzucana
na wiatr na wodę na gołębie
Słodki miłośnik się narodził
twarz jego szyja brzuch i uda
w agrestu w wiśni ukąszeniach

Słodki miłośnik syn prałata
książęcej służki kruchty zwierząt
uciekających przed łasicą
w roślinny zamysł archanioła
leży pomiędzy sianem sadem
z córką sołtysa z żoną wójta
w nagości ich się czai owoc

Słodki miłośnik po nim płyną
listki brzozowe kalinowe
pod zamek płyną tam księżniczka
zabiera wodzie listki zwija
w żuki w pająki karmi nimi
cietrzewia w księciu chowanego

Służkom konika przemyślnego
każe osiodłać puścić każe
przez bór przez wzgórze przez dolinę
aby jej przyniósł miłośnika
w szyję i w brzuch i w twarde uda
do czarnych wiśni kąsanego

II

Z kościanym nożem z podpłomykiem
doliną wzgórzem i doliną

jedzie miłośnik dzikie jabłka
zrywa próbuje rzuca w wodę
przez piach do złota nadgryzioną

Jedzie miłośnik głodny zsiada
wyjmuje nóż kościany ścina
dynię słonecznik kukurydzę
zabija ptaka z jego wnętrza
wyjmuje gwiazdę prosa piasku
zawija ptaka w glinę w ogień

Syty miłośnik siedzi w trawie
gryzie słonecznik kukurydzę
patrzy na kopiec z pierza z kości
przymyka oczy w jego głowie
dolina wzgórze i dolina
dostają skrzydeł ulatują

Drzemie miłośnik a w nim zamek
wieża księżniczka dym księżniczka
w strzałach w tatarach w leśnym ptaku
wyjętym z gliny rozłamanym
na pióra mięso i na kości

Pędzi miłośnik wzgórzem widzi
między uszami konia wieżę
pod kopytami konia słyszy
zwodzony mostek jedwab sukni
na długich udach rozdzierany

Doliną pędzi przez łeb koński
widzi wieżyczkę zamek wodę
w listkach brzozowych kalinowych
doliną wzgórzem i doliną
pędzi nie widzi i nie słyszy
cietrzewia w księciu wrzeszczącego
a tylko słyszy miłośnika
w szyję w brzuch w uda w szyję w uda
do czarnych wiśni kąsanego

KOLĘDA WIEJSKIEGO GŁUPKA

Z jabłonką z łąką z Dunajcem
polem borem na przełaj
głupek wiejski odchodzi

Jabłonka w jego głowie
w jego wątrobie łąka
Dunajec przez twarz jego
wielkim psalmem przepływa

Głupek wiejski odchodzi
za nim ptaki spadają
drzewa liście do wewnątrz
pnia czarnego zwijają
a zwierz dziki mądrzejszy
od bożego karmiciela
płową łapą i pyskiem
leśne jadło napitek
między siebie i głupka
sprawiedliwie rodziela

Głupek wiejski odchodzi
i w stajenkach się rodzą
o dwóch głowach jagnięta
świątki z rogiem na czole
sady z okiem wisielca
zboża w skórze jaszczurki
nawet komin że kiedyś
w Jeruzalem był trąbą
w swym ubogim wcieleniu
w kurne drewno pamięta

Głupek wiejski odchodzi
przed nim miasto na sznurach
kołpak dzwonów zdejmuje
z jego głowy jabłonkę
łąkę z jego wątroby
po kawałku wyjmuje

Głupek wiejski odchodzi
wchodzi strychem zaułkiem
w rzymską w grecką literę
w biblii pije z Dawidem
w ewangelii z Chrystusem
w łokciu rynny z Łokietkiem
zjada jabłko królewskie

Wiejski głupek odchodzi
z kardynałem z biskupem
chleb roznosi ubogim
wino mszalne cierpiącym
kiedyś nawet dzieciątko
przyniósł matce bezpłodnej

Wiejski głupek po nocach
palił świeczki po kątach
sypał proso pierzyną
wysłał dzwony gołębiom
żeby tylko dzieciątko
za Chrystusa uznali
za świętego półświątka
organistę za smyczek
ten malutki od skrzypiec
za gałązkę za listek
za Chrystusa uznali

Wiejski głupek odchodzi
przez twarz jego Dunajec
wielkim psalmem przepływa

Tadeusz Nowak

Roman Pisarski

PRZY DRODZE

Przyniesiono go na miejsce o siódmej rano. O tej porze ludzie płyną jak ławice dorszy lub śledzi; we wszystkich oczach pali się obłędzik pośpiechu, tramwaje są przepełnione, jezdnią suną sznury samochodów; miasto zaczyna brzęczeć jak wielka karuzela. Człowiek spojrzał na pierwszą złotówkę, która wpadła do skrzynki, i podziękował mrugnięciem oka. Patrzył z ciekawością na ulicę i uśmiechał się do przechodniów. Czuł się w tej chwili jak ptak, który siedzi w bezpiecznym gnieździe. Poruszył korpusem: wózek zakołysał się. Jakaś dziewczynka idąca do szkoły przystanęła i patrzyła na niego ze zdumieniem. Zrobił do niej oko, wtedy mała obróciła się na pięcie i odeszła, ale obejrzała się raz i drugi.

Zagapiła się tak, że wpadła na długonogą parkę idącą środkiem chodnika. Wtedy dopiero ocknęła się i odeszła szybkim krokiem. Młody człowiek obejrzał się za nią i szepnął coś do swojej dziewczyny. Prowadził ją z czułą poufałością — obejmował ciężko ramieniem jej kark i szczypał palcami biust opięty w żółty sweterek. Dziewczyna szła wyprostowana jak świeca i uśmiechała się, chociaż było jej chyba ciężko. Jej smukłe nogi stąpały na obcasach cienkich jak sztylety. Stary pan, który stał obok słupa na przystanku autobusowym, spojrzał na te nogi i westchnął. Siwa kobieta stojąca obok niego powiedziała z drwiną:

— Elegancka para, psiakrew! Kawaler prowadzi pannę za kołnierz, a ona się cieszy. Jaka dumna! Tfu!

Przyjechał autobus. Ludzie wsiedli. Stara kobieta wgramoliła się ostatnia i zanim zatrzasnęły się za nią drzwi, splunęła na ulicę.

Do człowieka w wózku podszedł gruby facet z papierosem w zębach. Chwiał się na nogach po całonocnym chlaniu, kapelusz miał przekrzywiony, brzeg palta utytłany w błocie, ale z jego gęby i głupich oczu promieniowała pewność siebie i zadowolenie z życia. Stanął naprzeciw i patrzył z uwagą.

„Zaczyna się" — pomyślał człowiek, zerknął na stojącego szybkim, lekceważącym spojrzeniem i obrócił głowę. Pijak nie przestawał mu się przyglądać. Podszedł bliżej, z ciekawością obejrzał wnętrze wózka i pokiwał głową. Potem cofnął się o krok i spojrzał na podwozie. Wózek miał liche koła o pogiętych szprychach — był to staroświecki grat, wysłużył się zapewne kilku pokoleniom niemowląt. Człowiek mieścił się w nim zupełnie wygodnie. Nie miał ani nóg, ani rąk — kadłub jego, opięty ciasno w zniszczoną granatową marynarkę, wy-

rastał z dna usłanego materacykiem. W wózku było jeszcze sporo miejsca. Leżał tam złożony parasol, stała butelka z herbatą, zaopatrzona w długą plastykową rurkę. Koniec rurki, umocowany drutem, sterczał wysoko ponad krawędź wózka — kaleka mógł uchwycić go w każdej chwili ustami. Mógł także bez trudu dosięgnąć blaszanych organków, umocowanych przed jego twarzą na drucianej podpórce. Spod marynarki wysuwał mu się gumowy wąż, połączony z inną butelką, przykrytą dyskretnie kawałkiem szmatki.

W wózku było jeszcze spore tekturowe pudełko na pieniądze. Leżała tam złotówka, którą rzuciła przed chwilą jakaś kobieta. Pijak nachylił się raz jeszcze nad wózkiem, spojrzał na złotówkę i zapytał:

— Gdzieś to pan zafasował?

— Warszawa — powiedział człowiek. Był przyzwyczajony do pytań.

— Trzydziesty dziewiąty?

— Czterdziesty czwarty — wyjaśnił człowiek. Aby uciąć rozmowę, przytknął usta do organków. Pijak uśmiechnął się z uznaniem i chwiejąc się zaczął przytupywać do taktu piosenki. Poszperał w kieszeniach, ale nic nie znalazł. Stał jeszcze chwilę, potem machnął nagle ręką i odszedł. Człowiek nawet nie spojrzał w tamtą stronę, grał dalej, zapatrzony w fronton przeciwległej kamienicy. Świecił tam jaskrawy neon, reklamujący płyn na odciski. Ogromna stopa z rubinowym nagniotkiem na palcu błyszczała bursztynowym, drapieżnym blaskiem, z zielonej butelki spadała świetlista kropla wprost na nagniotek. Czerwone kółeczko gasło — miało to oznaczać, że nagniotek zniknął raz na zawsze, ale cała historia powtarzała się co chwila od początku. Było coś beznadziejnego w tym cyklu, coś niepokojącego w fakcie, że neon palił się, chociaż na dworze świeciło już słońce. Człowiek odczuł to, skrzywił się i zaczął patrzeć znowu na przechodniów. Blisko wózka przeszło dwóch jegomościów.

— Jestem tym człowiekiem, że nie lubię — rzekł ten z prawej strony. Poszli dalej i kaleka nie dowiedział się, czego nie lubi jegomość z czarnym wąsikiem. Znowu brzęknęła moneta, którą wrzucił do pudełka jakiś staruszek. Zrobił to dyskretnie, nie zatrzymując się i starając się nie patrzyć na człowieka w wózku. Kaleka spojrzał na niego z uśmiechem — poznał go. Stary przechodził tędy zawsze o tej porze i zawsze kładł monetę jak mógł najszybciej. Nie wdawał się nigdy w rozmowy, nie okazywał ani ciekawości, ani udanego współczucia. Człowiek go lubił. Spojrzał życzliwie na plecy starego, który stanął na przystanku. Stał długo, bo tramwaje były przepełnione, ludzie wisieli na stopniach, czepiali się buforów, popychali się i wrzeszczeli do siebie. Po drugiej stronie ulicy, obok reklamy płynu na odciski, biuro podróży radziło wszystkim, aby korzystali z szybkiej i wygodnej komunikacji powietrznej, ale oczywiście nie była to rada, z której mogliby skorzystać pasażerowie przepełnionych tramwajów. Człowiek w wózku, podobnie jak większość ludzi na ulicy, wiedział, że nigdy nie poleci samolotem, podobnie jak oni nie odczuwał żalu, że nie zobaczy nigdy ani dalekich Chin, ani błyszczących Alp. Samoloty służą, jak wiadomo, do dalekich podróży...

Ulicą jeździły tramwaje wioząc pasażerów tam i z powrotem, tam i z powrotem — monotonne czerwone pudła — ludzie czepiali się poręczy, wisieli na stopniach wypinając tyłki i chowając je, gdy obok tramwaju przejeżdżały ciężarówki. Był to zwyczajny rytuał dnia, nudny do obrzydzenia. Kaleka wolał godziny, w których ludzi na ulicach jest mniej, bo wszyscy zdążyli już doje-

chać do miejsca pracy. Wiedział, że około południa do jego pudełka zacznie się sypać więcej złotówek, i czekał na tę chwilę cierpliwie. Nie był jeszcze zmęczony, ale już zaczął myśleć o chwili, gdy go zabiorą.

„Kiedy ona przyjdzie?" — spróbował zgadnąć. Zapatrzył się przed siebie, w zielone światła sygnału drogowego. Ulicę przecinało teraz stado ludzi spieszących się na przeciwległe chodniki. Cztery rozchichotane dziewczyny przeszły z przeciwległego rogu, stanęły obok niego, zerkały ciekawie. Uśmiechnął się pobłażliwie i zaczął grać na organkach.

„Długie nogi mają te siksy" — pomyślał przyglądając się spod oka łydkom czterech dziewcząt. „Nie gram dla was — myślał. — Gram, bo to moja robota. Gram, bo tu jestem i muszę to robić. Ale niech się wam nie zdaje, że to dla was gram".

Ile lat to robił? Grał w mgle i śnieżycy, w deszczu i upale, grał, bo lubił czasem wierzyć, że za to mu płacą. Ale wiedział, że obeszłoby się bez piosenek — rzucano mu przecież pieniądze za to, że tkwił w dziecinnym wózku, za to, że wyglądał inaczej niż zwykli ludzie. Rozmaicie można zarabiać na życie — łykając ogień, zaklinając węże, pisząc awangardowe wiersze, których nikt nie czyta — na świecie jest wiele zajęć.

Czy urodził się po to, aby siedzieć w starym wózku? Chyba tak, bo na to mu przyszło, chociaż kiedyś robił zupełnie co innego. W nocy, gdy spał, lubił latać na skrzydłach, ale takie sny trafiały mu się teraz coraz rzadziej...

„Kiedy ona przyjdzie?" — pomyślał znowu. Był już trochę zmęczony, oparł się plecami o krawędź wózka. Dziewczęta zerknęły na niego raz jeszcze i skręciły za róg kamienicy.

— Gdzie to panu się zdarzyło? — spytała znienacka jakaś kobiecina. Miała przestraszone oczy i mrugała szybko powiekami. Widział wyraz współczucia przylepiony do jej twarzy.

— Powstanie — powiedział.

Następny pytający był bardziej ciekawy. Spojrzał na stos złotówek w pudełku, zerknął badawczo na spód wózka, jakby podejrzewał jakieś oszustwo, wyjął wreszcie dwadzieścia groszy i rzucił je na kupkę monet.

— W katastrofie pan był? Gdzie to? — spytał.

— Hiroszima — wyjaśnił człowiek i popatrzył mu prosto w oczy. Tamten podniósł brwi i odszedł. Na chodnikach robiło się coraz luźniej, ale właśnie dlatego ludzie widzieli lepiej wózek i podchodzili coraz częściej. Stos monet w pudełku powiększał się, pytania padały coraz natarczywiej.

Człowiek wpadł w wisielczy humor. Panu z parasolem, który wypytywał go przyciszonym, dyskretnym głosem, wyjaśnił, że został zasypany w czasie bombardowania Seulu, pani w kraciastym płaszczyku rzucił tajemniczą nazwę kopalni w północnej Afryce. Pokiwała głową, jakby spodziewała się takiej odpowiedzi. Rzuciła banknocik — całe dwadzieścia złotych. Poprosił, aby wsunęła je pod monety. Spełniła życzenie i odeszła stukając wysokimi obcasikami. Przechodzili inni. Patrzył na chude i pełne dziewczęta, na zamyślonych mężczyzn, na blade i uróżowane kobiety, na długonogich chłopców, przesuwał się wzrokiem po ich twarzach, chwilami odrywał oczy od ludzi, patrzył w okna kamienic, w szare niebo.

„Chłopiec powinien już przyjść" — pomyślał nagle i opuścił głowę. Patrzył teraz na pieniądze i próbował obliczyć, ile zebrał. „Czy wystarczy na buty dla

chłopca?" — zaniepokoił się. Po twarzy przemknął mu uśmiech — lubił swego dryblasowatego syna. Lubił, gdy chłopak zapalał papierosa i przytykał mu go do ust, lubił, gdy karmił go łyżką jak niemowlę, czekając cierpliwie, aż przełknie. Był zdany na jego łaskę, ale nie odczuwał jej ciężaru.

— Nie wie pan, która godzina? — usłyszał nagle jakiś głos.

Podniósł głowę i zobaczył jegomościa patrzącego na niego roztargnionym wzrokiem. Pokiwał bezradnie głową — tamten rzucił przytomniejsze spojrzenie. Zrozumiał i zrobił głupią minę. Człowiek w wózku uśmiechnął się.

„Nie mam nóg ani rąk — myślał — ale facet nie ma głowy".

— Przepraszam — bąknął tamten i uciekł. Podeszła jakaś dziewczyna, popatrzyła smutno i rzuciła dwa złote.

— Która godzina? — spytał.

— Wpół do trzeciej — powiedziała dziewczyna.

„Powinien już nadejść" — ucieszył się. Znowu przytknął usta do blaszanej harmonijki i zaczął grać. Chłopiec zjawił się w chwili, gdy przestał już o nim myśleć. Nadszedł z innej strony niż zwykle.

— Głodny jesteś?

— Masz zupę?

— Mam — rzekł chłopak. Przełożył menażkę do lewej ręki i chwycił poręcz wózka. Szedł ostrożnie, wymijał przechodniów, wciągnął wreszcie wózek do pobliskiej bramy. W głębi podwórza stała ruina z czasów wojny. Chłopiec zaciągnął wózek do ślepego kąta. Było tu spokojnie, tylko gołębie przelatywały nad ceglanym murem.

— Jedz — powiedział chłopiec. Otworzył menażkę.

— Mam forsę na buty dla ciebie — powiedział kaleka.

— Dobrze. Najpierw zjedz.

Zaczął go karmić. Potem włożył łyżkę do pustej menażki i wyjął z wózka butelkę. Wylał jej zawartość na kupę zmurszałych cegieł i założył na nowo na szyjkę koniec gumowego przewodu.

— Chcesz papierosa? — spytał.

— Tak.

Chłopiec wyjął z kieszeni papierosa i zapalił. Zaciągnął się kilka razy i wetknął papierosa kalece do ust.

— Weź pieniądze.

— Dobra — rzekł chłopiec. Zgarnął pieniądze i nie licząc wsypał je do kieszeni.

— Wystarczy ci na buty?

— Chyba wystarczy — uśmiechnął się chłopak i pogłaskał kalekę po twarzy. — Kupię te na gumowych spodach. Chcesz wracać?

— Tak.

Wyjechali znowu z bramy na ulicę pod drewniany płot. Chłopiec stał chwilę obok wózka i gapił się na neon z reklamą płynu przeciw odciskom, potem poszedł. Na chodnikach zaczęło się robić coraz gęściej. Zbliżała się pora powrotu z biur i fabryk, ludzie ruszali się teraz prędzej, tramwaje jechały coraz wolniej, trudniej było im przepychać się przez zatłoczoną jezdnię.

— Patrz — któryś z przechodniów trącił swego towarzysza. Obaj przeszli obok wózka gapiąc się.

„Chciałbym już odejść" — pomyślał człowiek. Ale wiedział, że jeszcze czas.

Zziąbł już trochę, ale nie było na to rady. Wiedział, że trzeba marznąć, chociaż nie ma się na to ochoty, trzeba słuchać głupich uwag, znosić dobrodusznie chamstwo i ciekawość ludzką, trzeba robić to, aby robić cokolwiek. Zarabiał zresztą więcej od wielu z tych idących ulicą, wymachujących rękami, przebierających nogami, wypinających tyłki na stopniach tramwajów. Czy byli szczęśliwsi od niego? Pewna dziewczyna, która spacerowała wieczorem po ulicy, pożyczała czasem od niego pieniądze. Trzymała się życia na nitce cieńszej niż ta, którą on był przywiązany — nie mówiła nigdy o tym, ale on wiedział. On miał swego chłopca, który go mył i czesał, ona nie miała nikogo...

Obok wózka przeszedł znajomy dzielnicowy, udał wielkodusznie, że go nie widzi. Kaleka uśmiechnął się.

Zmierzchało. Neon na kamienicy świecił jaśniej, niebo zrobiło się ciemnozielone.

„Kiedy ona nadejdzie?" — pomyślał znowu. Patrzył na liście, śmieci, które niósł wiatr, uliczne drzewa zaszeleściły, mgła pełzła po wielkim, ciemnym placu za drewnianym płotem.

— Zagraj pan, panie artysto — powiedział pijak, który wyszedł właśnie z pobliskiego baru. — Zagraj pan. — Wyciągnął rękę i pogłaskał kalekę po twarzy. Ręka była wilgotna i brudna, kaleka strącił ją ruchem głowy. Pijak cofnął kończynę i spojrzał z ciekawością na swoje palce z żałobnymi pazurami. Schował rękę do kieszeni i odszedł zygzakiem. Zrobił kilka kroków i objął słup tramwajowego przystanku. Obok słupa stało trzech poważnych panów. Od pięciu minut patrzyli uporczywie na kalekę i jego wózek. Najstarszy, szpakowaty, uśmiechał się bez przerwy. Było mu lekko na sercu — tydzień temu wyszedł właśnie z więzienia, gdzie odsiadywał wyrok za kradzież. Jako były księgowy poważnej instytucji lubił patrzyć na pieniądze — podszedł do wózka i spojrzał z zainteresowaniem na zawartość pudełka, do którego spadały monety. Obliczył coś w myśli i wrócił do kompanów. Usta miał już poważne, skupione — w tej chwili zazdrościł kalece. Ale pomyślał zaraz o tym, że od kilku dni jest wolny. Wiedział, że wkrótce będzie znowu miał grubą forsę — obiecywał sobie, że teraz urządzi się mądrzej. Uśmiechnął się i podniósł kołnierz płaszcza — z ciemnego nieba zaczęło kapać. Zanim chodniki zmokły, nadjechał tramwaj, na który czekali trzej poważni panowie. Szpakowaty wsiadł pierwszy i rzucił pobłażliwe spojrzenie w stronę dziecinnego wózka.

Kaleka grał na harmonijce. Ludzie spieszyli się teraz — deszcz padał coraz gęściej.

Obok wózka zrobiła się kałuża. Z włosów kaleki spływały krople, twarz była mokra. Potrząsnął głową.

— Proszę pani — zaczepił jakąś kobietę. Kiedy podeszła, poprosił, aby wyjęła z wózka parasol.

— Niech pani wybaczy — powiedział. Kobieta otworzyła parasol i włożyła jego rączkę w uchwyt umocowany przy krawędzi wózka.

— Dziękuję — uśmiechnął się. Spojrzała na niego, odwróciła się i otworzyła swoją parasolkę. Deszcz rozpadał się na dobre.

Ulica pustoszała. Krople bębniły mu nad głową, pluskały po chodniku, ale pod parasolem było zupełnie znośnie. Człowiek skulił się i oparł wygodnie plecami o brzeg wózka. Myślał w tej chwili o ludzkiej mądrości, o przezorności, która potrafi radzić sobie w każdej sytuacji. Myśli człowieka nie formuło-

wały się w zdania — jak to często bywa, były tylko czuciem na temat. Czuł, że parasol jest dobrym pomysłem, choć prostym, tak prostym, jak dziecinny wózek czy blaszane organki. Ludzie nie takie rzeczy potrafią wykombinować... Słyszał już nieraz o lepszych wynalazkach. Technika — wiadomo — rozwija się coraz szybciej, aż strach bierze o tym myśleć — cudowności na świecie coraz więcej. Ludzie wymyślili już plastykowe serca, które pracują lepiej od prawdziwych, plastykowe tętnice i żyły, żelazne płuca, którymi oddycha się coraz wygodniej, elektryczne mózgi, które myślą o wiele sprawniej od prawdziwych. Uczeni fabrykują po kawałku nowego, sztucznego człowieka i chyba uda się im zlepić wkrótce wszystkie części do kupy, stworzyć facetów, którzy będą ruszać się i pracować lepiej od ludzi prawdziwych...

— Śpisz? — usłyszał nagle głos tuż obok wózka. Ocknął się. Ta, na którą czekał, nadeszła cicho, wynurzyła się z mgły i deszczu jak widmo. Chwyciła za rączkę i pchnęła wózek. Parasol zachwiał się, kaleka oparł się jeszcze wygodniej i przymrużył oczy. Koła wózka podskakiwały lekko na mokrym chodniku, osie skrzypiały monotonnie. Jechali wzdłuż drewnianego płotu, zatrzymali się na chwilę na rogu ulicy przed czerwonym sygnałem. Wtedy kaleka obrócił głowę i spojrzał raz jeszcze na neon z reklamą płynu przeciw odciskom, na błyszczącą witrynę biura powietrznej komunikacji. Wysoko nad ulicą, niewidocznie, ale głośno — przeleciał pasażerski odrzutowiec. Leciał na daleką wyspę, skąpaną w tej chwili w upalnym słońcu. Miasto cichło już, ale wewnątrz domów, za jasnymi prostokątami okien ludzie ruszali się, jedli, czytali, kochali się.

Kaleka drzemał. Spod przymkniętych powiek widział płynące płyty chodnika. Wózek przesuwał się obok wysokich, nowych domów, człowiek otwierał oczy i zapuszczał spojrzenia w ciemne prześwity, w klatki schodowe oświetlone jarzeniówkami, w okna błyszczące ciepłym światłem.

Życie promieniowało z murów. Aż dziwnie było pomyśleć, że kilkanaście lat temu na tych właśnie ulicach ludzie zabijali ludzi, mordowali ich z taką wprawą i okrucieństwem, jakby robili to od tysięcy lat. Głęboko pod płytami chodników butwiały jeszcze resztki kości spalonych ofiar — nowe bloki stały na ziemi, która pamiętała dobrze uderzenia wielkich bomb i smak ludzkiej krwi.

Przestrzeń ulicy była pełna niewidzialnych fal, krzyżujących się, biegnących w różnych kierunkach; niosły tam gdzie trzeba myśli, obrazy, rozkazy. W wielu ukrytych miejscach ziemi, w strzeżonych fabrykach drzemały siły wyzwolone przez ludzki mózg, ślepe, posłuszne, straszne. Palce wtajemniczonych głaskały lekko, ostrożnie małe guziki, łaskotały pieszczotliwie nerwy potworów wymyślonych przez siebie.

Kaleka kołysał się w ceratowym wózku. Wątłe kółka skrzypiały monotonnie. Byli już za miastem. Nad ziemią unosiła się mgła, gęsta jak mleko, chłodna, smutna.

Roman Pisarski

Irena Maciejewska

NIEZNANY STAFF

O Ludwiku Marii Staffie, rodzonym bracie Leopolda Staffa, mało kto wie. Nie podejrzewa się też na ogół, że ten nieznany, młodo zmarły pisarz był świetnym poetą, że jego proza zapowiadała literaturę dwudziestolecia. Cień wielkiego Leopolda, mimo całej życzliwości i troski, jaką ten okazywał swemu młodszemu bratu, sięgał zbyt daleko, by mógł go przekroczyć debiutujący pisarz. Zwłaszcza że debiut ten przypadł na okres pierwszej wielkiej realizacji poezji Leopolda Staffa, jaką była *Gałąź kwitnąca* i *Uśmiechy godzin*, i że droga, którą dane było odbyć Ludwikowi Marii Staffowi, tragicznie przerwana została śmiercią.

Urodzony w 1890 r., zmarły w r. 1914, Ludwik Maria Staff dojrzewał, szukał swego miejsca w literaturze, w okresie, kiedy wszystko w niej było przejściowe, wszystko było epigonizmem lub poszukiwaniem; w okresie wielkiego niewykrystalizowania. Twórczość jego jest tyleż rozrachunkiem z zastanymi konwencjami pisarskimi (młodopolskimi w poezji, z impresjonizmem i tendencyjnością w powieści), co próbą samodzielnej wypowiedzi, antycypującą wiele z kierunków rozwojowych literatury dwudziestolecia.

Pisać zaczął wcześnie. Jako dziewiętnastoletni chłopiec drukował — powstałe rok przedtem — opowiadanie *Dwie pieśni*, które bardzo wysoko ocenił Wacław Berent.* W tym samym roku 1909 ukazał się w *Krytyce* cykl wierszy — a wśród nich zdumiewająca dojrzałością i prostotą ballada *Przydrożnej figurce.***

W ciągu pięciu lat następnych napisał Ludwik Maria Staff kilka opowiadań wydanych pośmiertnie w tomie *Dwie pieśni*, kilkadziesiąt wierszy, zebranych, na krótko przed śmiercią, w tom *Zgrzebna kantyczka*, oraz obszerną powieść *Grzeszne gołębie*. Wszystkie trzy pozycje wyszły już po śmierci pisarza, opublikowane dzięki staraniom Leopolda Staffa i Ostapa Ortwina. Dwie z nich (*Dwie pieśni* i *Grzeszne gołębie*) ukazały się niemal równocześnie z wybuchem I-szej wojny światowej. Przeszły zupełnie nie zauważone. Okoliczności były nie po temu, by zajmować się debiutanckimi tomikami. Stało się tak, jak w posłaniu do czytelnika pisał młody poeta:

---

* Wacław Berent: Przedmowa do tomu *Zgrzebna kantyczka*.

** W wydaniu książkowym wiersz nosi tytuł *Kolęda słyszana w dzieciństwie przy przydrożnej figurce*.

Do obcych ludzi
Dziecinę muszę
Wysłać pieszczoną.
Kto się potrudzi
Zajrzeć mu w duszę,
Czy ma ją ono?

Przejdą wzgardliwie,
Barkami wzruszą,
Złe strojąc miny.
Gdzie czas właściwie
Zająć się duszą
Jakiejś książczyny? *

Wydana dopiero po przerwie wojennej, *Zgrzebna kantyczka* była wprawdzie przez większość ówczesnych pism recenzowana, krytyka przyjęła ją jednak w kategoriach konwencjonalnego hołdu składanego w ten sposób pamięci zmarłego.

Jeden tylko Ostap Ortwin umiał zobaczyć w twórczości młodego pisarza jej istotne, prekursorskie w stosunku do literatury dwudziestolecia, wartości. Mówiąc o Ludwiku Marii Staffie wskazywał na jego poszukiwania „prostych, zgrzebnych, kurzem potocznego obiegu przysypanych słów", na jego „świętofranciszkańską, mniszą ascezę poetyckiego stylu". Pisał „instynktowa dążność do skrajnej, spłowiałej prostoty, która tkwiła w nim bezwiednie raczej, a nie jako uświadomiony i realizowany konsekwentnie program literacki, była w twórczości jego niedorozwiniętym do całkowitej pełni zarodkiem n o w e g o s t y l u. Pod tym względem stanowił poniekąd etap przejściowy od poezji Młodej Polski do sztuki rymotwórczej nowszych czasów" **. Samotny głos Ortwina nie uchronił jednak poezji Ludwika Marii Staffa przed zapomnieniem.

▪

Talent poetycki Ludwika Marii Staffa i jego pojmowanie sztuki kształtowały się pod silnym urokiem poezji Leopolda Staffa i jednocześnie w walce z nią. W poezji jego obserwować można zarówno uleganie, niekiedy wręcz naśladowanie „wzorzystej, tęczowej, olśniewającej" poezji autora *Snów o potędze*, jak i niechęć do jej ozdobności i dostojności i uporczywe szukanie odrębnego wyrazu. Pierwszą tendencję reprezentują cykle *Wiersze różne* i częściowo *Erotyki*. Takie wiersze, jak *Melancholia i gorycz*, *Pogrzeb szczęścia*, *Osamotnienie*, *Zwiędłe kwiaty*, już samymi tytułami zgłaszają swą przynależność do epoki melancholijnej nastrojowości. Inna sprawa, że wiele z tych nadużytych sytuacji i obrazów, zwłaszcza związanych z motywem śmierci i osamotnienia, zyskuje tu tragiczny ton człowieka skazanego na nieuchronną, przedwczesną śmierć, że w wielu z nich — jak w wierszu *Konie wy, czarne konie* — słychać patos spraw ostatecznych:

* Ludwik Maria Staff: *Zgrzebna kantyczka*, str. 9.
** Ostap Ortwin: *Poezja. Przegląd Warszawski*, 1923, nr 19, str. 100.

Konie wy, czarne konie! I Ty czarny wozie!
Dokądże to w triumfie mnie ludnym wieziecie?
Dlaczego ktoś urąga w rozpaczy i grozie?
Czy, żem tylu honorów dostąpił na świecie?

Czemu hymn triumfalny tak kruczo zawodzą?
Czemu, zazdrośni chwały mej, skrywają twarze
I czemu wszyscy wokół tak milcząco chodzą,
Jak pogorzelcy bladzi po nocnym pożarze? *

Wprowadzenie szorstkiego, do zgrzytliwości nieliterackiego słownictwa, codziennych, ubogich realiów, wśród których jak dysonans błąka się młodopolska „komnata", skrupulatne wymijanie wszelkich ozdobności i literackich metafor daje w takich wierszach, jak *Przeczucie pożegnania* czy *Niemoc*, obrazy o nie spotykanej w poezji modernistycznej ekspresji:

Wyszedłem przed chałupę, bo coś mnie wygnało
Spośród dusznych ścian czterech bielonej komnaty,
Gdziem zmłócił do cna myśli złych plon niebogaty
I gdzie się me czekanie z pustką pobratało.

Wyszedłem, jakbym ujrzeć miał cud niespodziany,
Lub słuchać zwiastowania nowiny radosnej.
Ujrzałem dobrze znany pień spróchniałej sosny,
Śnieg w wądole tający i płot rozechwiany.

Niepewny, desperacko-m przystanął u przyzby,
Rozejrzałem się chmurnie po obejściu całem:
Nigdzie mnie nikt nie czekał, nigdzie pójść nie miałem,
Przetom z głową zwieszoną znów wrócił do izby. **

Zdecydowane przełamanie poetyki młodopolsko-Staffowskiej dokonuje się w ostatnim, tytułowym, cyklu zbiorku, w *Zgrzebnej kantyczce*. Tradycji „bogactwa" poetyckiego przeciwstawił tu poeta prostotę posuniętą do „zgrzebności", poezji rozrzutnej, wieloobrazowej — powściągliwość słów i obrazów. Do poezji swej wprowadził nowego bohatera, który — na inny niż u Leśmiana sposób — antycypował literacki awans małych, prostych ludzi z ich ubogą, doniczkową poezją „życia bez zdarzeń". Nobilitował poetycko — bynajmniej ich nie upiększając — brzydotę, śmieszność, ułomność. Koncepcję tej poezji, niejako jej „program" tworzył wcześniej Leopold Staff w *Kryście spod płota*, *Życiu bez zdarzeń* i innych wierszach. Pod jego piórem ten zwykły, szary człowiek podlegał monumentalizacji; jego doznania zamknięte w wyszlifowane, gładkie strofy traciły świeżość i wdzięk prymitywu, „klasycyzowały się".

Pozostający w kręgu tych samych lektur (*Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*,

* Ludwik Maria Staff: *Zgrzebna kantyczka*, str. 58.
** Ibidem, str. 81.

Żywot Benwenuta Celliniego), tych samych impulsów twórczych (motywy religijne i ludowe) Ludwik Maria Staff potrafił stworzyć w poezji klimat tych środowisk. Małe sprawy, powszednie, rzadko przez literaturę dostrzegane, doznania ludzi nie zauważanych przez los, ich marzenia, ich troski — oto treść jego poezji. Jej bohaterowie to znani później z twórczości Tuwima ludzie nieudani, często przegrani: emeryt, garbus, mały, biedny urzędnik, człowiek, który, w sposób przypominający Tuwimowskiego bohatera z wiersza *Luksus,* marzy:

> Chciałbym dziś być nad morzem, na wytwornej plaży,
> Gdzie spotkać można lordów, markizów, hrabiny,
> W ogóle wiele nowych i nieznanych twarzy
> I cudzoziemskiej wokół słuchać paplaniny. *

Przy czym o ile Tuwim na ogół będzie o swoich bohaterach „opowiadał" w trzeciej osobie, o tyle autor *Pokusy* czyni ich podmiotem lirycznego wyznania, uzyskując wrażenie bezpośredniości, „szczerości". Autor nie oddziela się od swego naiwnego bohatera, nie ocenia go, nie podważa w niczym jego naiwnych wyobrażeń o świecie.

Ale nie fascynacja codziennością — choć w bliższy niż u Leopolda Staffa sposób wyprzedza ona podobne tendencje wśród skamandrytów — stanowi najciekawsze osiągnięcia *Zgrzebnej kantyczki.* Płodniejsza okaże się inna jej cecha: zwrot do prymitywu, do naiwnej, jak w dziecinnej wyobraźni, wizji świata ludzi „nie skażonych" cywilizacją.

Odkrywanie prymitywu dla kultury dokonywało się w początkach wieku XX na różnych drogach. Zarówno poprzez wprowadzenie, poprzez uznanie za artystyczną autentycznie naiwnej wizji świata zrealizowanej w dziełach artystów ludowych, jak poprzez kreację naiwnego bohatera, jak wreszcie (choć to sprawa nieco późniejsza) poprzez wyzyskanie wrażliwości dziecięcej w widzeniu i odczuwaniu świata. Najwcześniej dokonało tego malarstwo w płótnach Cézanne'a, Gauguina i później surrealistów z jednej, Celnika-Rousseau z drugiej strony. Potem dopiero muzyka w utworach Strawińskiego czy Bartoka oraz literatura.

Wszędzie towarzyszyła temu procesowi mniej lub bardziej skrystalizowana świadomość kryzysu kultury, kryzysu zastanych wartości w ogóle. Natomiast źródła inspiracji prymitywem bywały różne: od fascynacji rzeźbą murzyńską i polinezyjską, fascynacji egzotyką krajów „cywilizacyjnie młodych", poprzez próby nawiązania do postaw „dziecięcego wieku" kultury europejskiej, upatrywanego w średniowieczu bądź w kipiącym życiem renesansie, po folklor poszczególnych krajów europejskich.

Polskie drogi ucieczki na szczęśliwe wyspy naiwności wiodły najczęściej właśnie w kierunku folkloru. Folkloru rozumianego inaczej niż go pojmowali pozytywiści czy nawet romantycy. To było nie tylko sięgnięcie po motyw ludowy, nie tylko przejmowanie śpiewnej, sylabotonicznej frazy pieśni ludowej, ale próba pokazania świata oczyma człowieka prostego, jego niestępioną wrażliwością; w kategoriach jego doświadczeń kształtujących całą materię twórczą,

---

* Ludwik Maria Staff: *Zgrzebna kantyczka,* str. 82.

a więc nie tylko słownictwo, ale i sposób obrazowania, i metaforykę, i rodzaj wyobraźni w ogóle.

Sprawa jest złożona. Z folkloru można było czerpać rozmaicie. Można było brać z niego — miły sercu mieszczucha — obraz wsi „bajecznie kolorowej", traktując wieś jako ahistoryczne azylum od konfliktów świata — i ten kierunek zaowocował u nas pod koniec wieku szczególnie płodnie. I można było — bez historiozoficznych mistyfikacji — odwołać się nie do zewnętrznego obrazu wsi, ale dać próbę naiwnego widzenia i odczuwania świata. Próby rzeczywistego wzbogacenia kultury na tej drodze podjęli się nieliczni spośród zbuntowanych przeciw oficjalnej sztuce artystów Młodej Polski: Stanisław Witkiewicz, Wyspiański w malarstwie, Tetmajer w *Listach Hanusi*, Porębowicz jako tłumacz i propagator pieśni ludowych zachodniej Europy.

Poetycka twórczość Ludwika Marii Staffa jest na tej drodze niezwykle istotnym i mającym odrębny wyraz ogniwem. Umieszczona między pierwszymi, pojedynczymi, niejako „żywiołowymi" próbami generacji modernistycznej a świadomymi swego wyboru poczynaniami *Ponowy* Zegadłowicza, jest świadectwem ciągłości tej tendencji. Zdaje się wskazywać na obecność w niej pewnych uświadomionych dążeń, za którymi stoją pierwsze sformułowania teoretyczne (Porębowicza w przedmowie do wydania *Pieśni ludowych*, St. J. Bystronia). Sam Ludwik Maria Staff, wbrew temu, co pisał na ten temat najuważniejszy z jego krytyków, Ortwin, zbyt konsekwentnie krążył wokół źródeł sztuki prymitywnej, by można to było traktować tylko jako „instynktową dążność". O swoim upartym poszukiwaniu prostoty mówił poeta po wielekroć, zresztą w utworach nie zawsze prostych, jak np. w wierszu *Zaproszenie do prostoty*.

Wy, którzy wiecie o mnie i o mej tęsknocie,
Którzy jednakich pragnień jesteście rycerze,
Pójdźcie: ja dziś wam wszystko, co w duszy mam, zwierzę
I o treści swej mówić będziem: o prostocie.

Jego twórczość wskazuje, że tej prostoty szukał z jednej strony przez odwołanie się do wyobraźni naiwnej, ludowo-dziecięcej, z drugiej do wyobrażeń średniowiecznych. W takich utworach, jak *Pieśń wigilijna* czy *Kolęda słyszana w dzieciństwie przy przydrożnej figurce*, wydobył — przed Zegadłowiczem — poetycką urodę i bogactwo przydrożnych świątków, pokazał, jak różnorakim życiem żyją one w prostej wyobraźni stykających się z nimi ludzi. Naiwny bohater *Kolędy*... lituje się nad przydrożnym Chrystusikiem:

Jezusiku, Chrystusiku,
Mały Panie Boże,
Stoisz goły, bez koszuli,
Na zimnie, na dworze.

O, tak stać na zimnie, deszczu,
Kiedy brudna słota
Wali w oczka Ci i w piersi,
Pewnie-ć nie ochota.

Ale kiedy ociec kazał,
Nie trza się przeciwić
Ociec-gazda wszystko-ć daje
Byś się mógł wyżywić.

Ale smutno Ci być musi
Z dala od rodziny
Stać samotnie, na odludziu
W tym krzaku maliny...

Mały Jezu, czy Ty kiedy
Jadłeś te maliny,
Co naokół Ciebie rosną?
To własność wójciny...

— Cóż Ty stoisz, ino słuchasz,
A nie piśniesz słowa?
Czyś Ty zawsze tak milczący?
Możeś Ty niemowa?

Hej, malutki! A czy widzisz
Biały sad sąsiada?
Tam codziennie Franek z Józkiem
Po jabłka się skrada...

Panie Jezu, przyjdę wieczór,
Ciemność będzie sprzyjać,
Pójdziem razem do sąsiada,
Będziem jabłka zbijać...

Potem w krzak się ukryjemy,
Ja na pół podzielę,
Nikt ubytku nie spostrzeże...
Jabłek jest zbyt wiele.

No, czy pójdziesz? Milczysz jeszcze...
Nie bój-że się zgoła!
Nie zobaczą, gdy nie zdradzisz
Któremu ze sioła.

Poeta daje swemu bohaterowi świat jego „naiwnych" wyobrażeń i reakcji. Uprawdopodabnia tę wizję przez wprowadzenie struktury zdań mówionych, przez wprowadzenie — w funkcji stylizacyjnej — słów i zwrotów gwarowych: „ino", „nie piśniesz", „nie trza się przeciwić". W pieśniowym sylabotoniku tego wiersza słychać ton najczystszego prymitywu. Ten sam, którego dziesięć lat później w *Powsinogach beskidzkich* szukał Zagadłowicz, do którego po latach doświadczeń dochodził Kasprowicz w *Moim świecie*. A rzecz jest tym bardziej interesująca, że mamy tu do czynienia nie z wykorzystaniem czy roz-

budowaniem motywu ludowego, lecz ze stylizacją, z zastosowaniem techniki ludowej ballady — z jej wątlutką akcją, niewielką ilością bohaterów, nierozbudowaniem tła, z jej prostotą — do tematu, który przedmiotem poezji ludowej nie bywał. Poeta przełamuje tu swoiste „tabu" tematyczne, odrzuca istniejącą konwencję postaci Chrystusa i tworzy ją w wymiarach wrażliwości swojego naiwnego bohatera.

Innym źródłem, do którego w swoim poszukiwaniu prostoty sięgnął poeta, była dziecięco naiwna wizja świata zawarta w *Kwiatkach świętego Franciszka z Asyżu*. Odkryte przez Kasprowicza, wielbione i tłumaczone przez Leopolda Staffa w *Zgrzebnej kantyczce* doczekały się *Kwiatki* swoistego, na pół ironicznego przedłużenia literackiego. Naiwny bohater, którego prototyp stworzyły *Kwiatki* w osobie dobrego, lekkomyślnego brata Jałowca, posłużył tu poecie do wydobycia złożoności postaw człowieka współczesnego. Sceptycyzmowi, nieustannemu igraniu z wartościami towarzyszy w nich ton lirycznego wzruszenia, drwinie — ukryte głęboko współczucie. W tej dwoistości stosunku do świata, w powściągliwości lirycznej (liryzm w masce ironii lub naiwności) przejawiają się główne cechy antymłodopolskiej, dwudziestowiecznej wrażliwości poetyckiej Staffa. Staff miał świadomość, że po młodopolskich „objawieniach" poetycko-filozoficznych problematyki egzystencjalnej niepodobna było podjąć w poetyce „nagiej duszy", w poetyce serio. Odwołał się do kategorii naiwności. Bohaterem swoich liryków uczynił prostaczka — brata Łagodę, „mnich świętofranciszkańskiego", który bez obawy śmieszności podjął trud „filozofowania". W wierszu otwierającym cykl *Zgrzebna kantyczka* Łagoda mówi:

Pisałem te niezgrabstwa w swej oddalonej celi
Na większą chwałę Pańską i przy pomocy Pańskiej,
Byście się zastanowić nad dusz swych sprawą chcieli,
Do czego niech najświętsi pomogą wam Anieli.

Amen.

W utworach *Pokorne Panu czynione wymówki, Rozmyślania o śmierci, Dzień łaski* w stylizowanych formach wypowiedzi naiwnych bohaterów podejmuje poeta główne wątki literatury XX-stowiecznej. Naiwny bohater — jak w innych utworach autoironia — chroni te wiersze przed patosem, przed filozoficznym katzenjammerem, w który popadali poschopenchauerowscy odkrywcy „nędz istnienia". Zapewnia autorowi dystans, pozwala maskować wzruszenie i mówić o smutkach egzystencji ludzkiej, o ograniczeniach losu ludzkiego bez rozdzierania szat, bez łez i czarnych „skrzydeł śmierci". Pozwala traktować świat jako „poema naiwne", którego elementy są ze sobą zmieszane i skłócone. W którym tragiczności towarzyszy drwina, dramatycznej skardze bezradność graniczącą ze śmiesznością. Człowiek jest w nich — jak w utworach Leśmiana — bezradny i nie buntujący się, okaleczony i zachwycony światem, świadomy daremności buntu, powściągliwy. Nawet jego skarga, choć dotykająca spraw najistotniejszych, jest tylko „pokorną wymówką" Panu czynioną:

Boże, wziąłbyś też w pieczę biednego Łagodę,
Któremu w oczy każdy wiatr garść piasku ciska.
Niewesoło przechromał lata swoje młode,

Wertując chudą ręką uczone książczyska
I nigdy się nie śmieje, chyba kiedyś rymem,
Bo zawsze mu skąpiłeś, jakbyś był ojczymem.

Zastanów się tam kiedyś dobrze z łaski Swojej,
Gdy w noc bezsenną światów gnieść Cię będą zmory,
Czyś nie był dla Łagody, jak Achil dla Troi,
Zbyt srogi, niełaskawy i do gromów skory,
A przyznasz w Swej niezmiernej dla wszystkich miłości,
Żeś postąpił nieświetnie, skąpiąc mu radości.

Prozę Ludwika Marii Staffa w stopniu jeszcze silniejszym niż jego poezję określa wybór bohatera. Bohaterami jego opowiadań są — podobnie jak w poezji — z jednej strony ludzie naiwni, prostaczkowie, z drugiej ludzie nieudani, na coś czekający, czegoś szukający, „zepchnięci z szerokich, bitych gościńców na jakieś marginesy życia" (określenie Ortwina). A więc odczuwający ograniczenia wybranego przez siebie życia brat zakonny z opowiadania *Dwie pieśni*, odkrywający niedoskonałość przyjaźni bohater opowiadania *Przyjaciele*, wzgardzony kochanek *(Lampioni Wielki)*, mały urzędnik z utworu *Ajaksy dwaj*, którego dumę świat podeptał, staruszkowie ze *Zdarzenia w oberży pod pustym workiem*. Ze swej natury psychicznej są to bliscy krewniacy Tuwimowskiego Piotra Płaksina, Leśmianowskich „kulawców bożych", Zegadłowiczowskich powsinóg: druciarzy, śklarzy, sadowników, kamieniotłuków, z ich dziwacznymi formami buntu i zachwytu dla świata. Pokrewny jest też stosunek pisarza do nich: pełen sympatii, dyskretnie ukrywanego liryzmu i pobłażania jednocześnie. Autor odkrywa w ubogim życiu każdego z nich jakąś wartość, która nadaje sens nieważnemu z pozoru życiu — są to sztuka, przyjaźń, miłość, poczucie dumy, marzenie. Pokazuje rolę tych spraw, ich znaczenie w życiu, a jednocześnie — i to jest druga strona złożonej struktury jego prozy — z ironicznym dystansem patrzy na wartość tych „wartości"; zaznacza ich względność. „Drodzy przyjaciele, nie ma przyjaciół" — napisze w opowiadaniu *Przyjaciele*, nie ma miłości — odczytujemy z losów bohaterów opowiadania *Lampioni Wielki* — a przecież wiara w istnienie, w trwałość i doskonałość tych wartości czyni życie znośnym. Między złudzeniem a rzeczywistością nie da się — może nie należy — przeprowadzać linii demarkacyjnej.

I znowu: wokół tej problematyki grupuje się poważna część twórczości Leopolda Staffa z tych lat. Ludwik dochodził do niej niewątpliwie poprzez twórczość brata, pod której urokiem pozostawał. Obrony marzenia, nie sprawdzonych i niesprawdzalnych praktyką idei, obrony prawa do złudzeń podejmował się Leopold Staff w wielu swoich dramatach: w *Skarbie*, częściowo w *Igrzysku* i *Godiwie*, w liryce. Ale Leopold przyjmował postawę filozofa dawnych epok, filozofa, któremu obce są zwątpienie i sceptycyzm. Chciał znaleźć rozwiązania jedyne, ostateczne. Widział złożoność świata, jego sprzeczności, ale mimo nich szukał harmonii i ładu. Nie chciał czy nie umiał poprzestać na roli obserwatora, absolutyzował marzenie, przeciwstawiając je życiu. Pisał:

Tutaj w krąg błota i słota i dżdże...
Tam cuda chociaż niewidne i mgliste.
A jeśli nie ma miasta, ja je śnię!
I to jest zdobycz moja, te sny czyste.
(Wędrówka wesołego pielgrzyma z tomu *Dzień duszy)*

Ludwik Staff daleki był od maksymalizmu Leopolda. Sceptycyzm był dla niego już nie tylko modą — jak nią był dla generacji modernistycznej — był postawą wobec życia. Jego stosunek do świata określiło przeświadczenie o względności wszystkich wartości. Podejmując w wierszu *Twarda ręka* problematykę *Skarbu* z jego absolutyzacją marzenia, przeciwstawia się postawie brata. Pisze:

I nie wierzym już w skarbu tajnego zdybanie (...)
Wierzymy jeno jeszcze w kłamstwa, że na szali
Coś ważą, że nieprawdy nadzieja się ima.
Nawet w prawdzie jest kłamstwo! — wołamy zgorzkniali —
W zimie nieprawdą lato, w lecie kłamstwem zima.

Stąd ta postawa „pokory" nie mająca ambicji do jednoznacznego objaśniania świata, stąd poprzestawanie na obserwacji, na odkrywaniu nieznanych stron ludzkiej psychiki i zaniechanie poszukiwania syntez. Stąd ten dwoisty, ironiczny i liryczny zarazem stosunek do świata, z którym tak często stykać się będziemy w prozie dwudziestolecia.

Zobaczmy, jak to wygląda w jednym z najpiękniejszych opowiadań pisarza, w *Zdarzeniu w oberży pod pustym workiem*, opowiadaniu o szarym życiu szarych ludzi uniezwyklonym przez złudzenie. Trzech starych, zmęczonych ludzi: kamieniarz, kowal i oberżysta, marzy o czymś, co odmieniłoby ich życie. Stary człowiek tłukący od lat kamienie nadaje temu marzeniu kształt, kształt nie skrzydlaty, fantastyczny, lecz na miarę jego wyobraźni: oto drogą, na której wybrukowanie tłucze kamienie, przejedzie ktoś wielki, szczodry, kto rzuci kieskę złota, odmieni życie. Przyjmowane początkowo z oporami, marzenie wypełnia wkrótce życie starych ludzi. Nie tylko ich; okazuje się, że marzenie, że tęsknota za złudzeniem jest potrzebą powszechniejszą, niżby można sądzić. Marzeniu, choć takie kruche, wierzą wszyscy stykający się z bohaterami ludzie. I nie jest ważny charakter tego złudzenia — choć pisarz bardzo cienko szkicuje sytuację, w której fantazja styka się z rzeczywistością — istotna, interesująca dla pisarza jest jego siła odmiany ludzkiego życia, jego funkcja oraz proces jego narodzin. Pisarz śledzi ten proces, pokazuje braki i „niepełności" życia, które zostawiają miejsce oczekiwaniu, marzeniu i... złudzeniu. Pokazuje ludzkie tęsknoty za niezwykłością i niezwykłość tkwiącą w spotykanych co dzień ludziach. Swoją, nieco ironiczną, fascynację światem wyraża przez wydobycie jego groteskowej wieloznaczności, przez pokazanie tych marginesów życia, na których wielkość spotyka się z małością, śmiesznością z patosem i wzniosłością. Ta postawa jest jedną z najistotniejszych cech pisarstwa Ludwika Marii Staffa w ogóle — włącza go ona w krąg postaw literackich dwudziestolecia. Stanowi jeden z głównych elementów konstrukcji jego powieści *Grzeszne gołębie.*

*

Grzeszne gołębie to książka bardzo niejednolita, książka nieudana przez nadmiar ambicji i pomysłów, książka ponadto wyraźnie nie ukończona, pisana w nierównym wyścigu ze śmiercią. Jako powieść stanowią *Grzeszne gołębie* niemal antologię różnych wątków, które rozwinęła proza dwudziestolecia. Znaleźć w nich można psychologizm w jego rozmaitych odmianach (postaci Elżbiety i Celiny znajdą swoje pełniejsze wcielenie w bohaterkach Nałkowskiej, Kuncewiczowej), fantastykę psychologiczną (kawaler Łabędź, Sikorski), tendencje ku ekspresjonizmowi i grotesce (postać Wicka Łupy).

Wydzielić by w nich można niemal dwie, na zupełnie różnych zasadach budowane powieści — nie licząc szeregu zupełnie samoistnych epizodów — realistyczną powieść środowiskową dziejącą się w małym miasteczku i swego rodzaju „romans eksperymentalny". Fabularnie łączy te dwa, dosyć autonomiczne utwory, postać głównej bohaterki, Celiny Opielówny, i kilka figur marginesowych, obecnych w obydwu częściach. Z tym, że stosunek autora do tworzonej przez siebie fabuły to także sprawa godna uwagi. Pisarz przejmuje gotowe wątki fabularne powieści XIX-stowiecznej i ośmiesza je. Romansowa, szlachetna para, której genealogię wyprowadzić można w prostej linii od *Lalki* i *Ludzi bezdomnych*, podejmuje raz jeszcze dzieło uszczęśliwienia świata filantropią. Pisarz powtarza te, mające w polskiej literaturze utarty szlak, wędrówki na odległe przedmieścia i wykpiwa je. Wykpiwa poprzez akcję, przez pokazanie nieskuteczności takiego działania, oraz w scenach konfrontacji z porte-parole autora, który drwi z „filantropijnej" działalności bohaterów: „»Jacyście wy dobrzy! Przepraszam, czy wy jadacie mięso?« »Mięso? Czemu?« »Ta wasza śpiewność, łagodność tonu, miękkość gestu, ilekroć o swych biedakach mówicie, każe mi przypuszczać, że nie jadacie mięsa.« Skiernicki wpatrzył się w twarz Wrońskiego. »Ty ze mnie w duszy drwić musisz bezlitośnie« — rzekł chmurnie. »A nie, skądby?« — zaprzeczył stary" *(Grzeszne gołębie*, str. 232).

Porachunki sięgają znacznie głębiej. Zdemaskowanie mitu filantropii to tylko jedno z ogniw. Autor poprzez pałubiczną destrukcję dokonuje ataku na ukształtowany w literaturze XIX-stowiecznej model bohatera pozytywnego. W postaci Ryszarda Skiernickiego odbija się jak w krzywym zwierciadle model Prusowsko-Judymowskiego bohatera, z jego wyrzeczeniem, szlachetnością, bezradnością. Wzniosła pointa schematu powieści XIX-stowiecznej rozbita tu została przez niesłychanie „prozaiczny" ciąg dalszy, ukazujący donkichoterię postaw proponowanych w wymienionych utworach.

W świetle tych konfrontacji afabularność *Grzesznych gołębi* — potraktowana przez krytykę jako nieopanowanie zasad konstrukcji powieściowej — wydaje się być świadomą próbą rozbicia konstrukcji fabularnej. Zwłaszcza że Ludwik Maria Staff był pisarzem, który w innych swoich utworach tworzył doskonale zwarte, logicznie zamknięte całości fabularne. Tutaj pisarz „kawałkuje" akcję, zrywa ją tuż po jej — doskonałym zresztą — zawiązaniu. Ilość i różnorodność obserwacji, które składają się na jego obraz świata, wyraźnie nie mieści się w jednokierunkowej, zmierzającej do z góry wiadomego finału, fabule. Od początku utworu też pisarz rozbijając fabułę szkicuje wielość planów, multum — z punktu widzenia fabuły — zbędnych scen, wreszcie igra swobodnie motywami i sytuacjami. Oczywiście daleko *Grzesznym gołębiom*

do symultaneicznej, rozbitej w czasie i przestrzeni konstrukcji powieści w typie Dos Passosa. Jest w niej jednak jakaś zupełnie niedwuznaczna zapowiedź tego kierunku rozwoju prozy. *Grzeszne gołębie* i w tym względzie, podobnie jak w zakresie problematyki, są kontynuacją *Pałuby*. Są powieścią wyrosłą z doświadczeń pałubicznego poglądu na świat w zakresie analizy psychologicznej, odsłaniania tzw. „garderoby duszy", ukrytych, często ukrywanych przed samym sobą mechanizmów działania człowieka, jego gestów, zachowań.

Staff robi to mniej demonstracyjnie, bardziej od Irzykowskiego „powieściowo". Nie wyjaśnia postępowania i myślenia swoich bohaterów w komentarzu odautorskim. Komentarz wmontowany jest szczelnie w strukturę stylistyczną powieści, najczęściej wyrażony w mowie pozornie zależnej, a więc formie, która zapewniając autorowi ingerencję zarazem ukrywa ją. Jednakże — i jest to niewątpliwie szlak, na który powieść polską wprowadził Irzykowski — pisarz nie interesuje się „losem" bohatera rozumianym jako kolejne etapy jego życia. Zajmują go wyłącznie perypetie psychologii bohaterów, nie szuka w nich przy tym elementów tzw. charakteru; poprzestaje na śledzeniu jego doznań i odczuć, jego nieustannej zmienności. Nie tworzy też na ogół kreacji psychologicznych, lecz studia stanów psychicznych: a więc np. analiza stanów podświadomych Celiny w czasie choroby, studium człowieka nieustannie upokarzanego czy pokazanie człowieka wobec śmierci.

Powieść zawiera ponadto szereg luźno rozsypanych w tekście, nie związanych z nim fabularnie, miniatur psychologicznych. Rozbijają one tematyczną spoistość powieści, ale też stanowią jeden z jej uroków. Podobnie jak tworzy go niejednolitość tonu powieści, ustawiczne przerzucanie się od partii groteskowych do scen na wskroś lirycznych, niekiedy wręcz poetyzowanych. Pisarz daje np. liryczny, poetycki opis zimy i tuż obok jej obraz niemal naturalistyczny: „Zasypało cały świat na metr wysoko, a śnieg wciąż padał, jakby go jeszcze było mało. Leciały z nieba ogromne płaty, takie ogromne, jak we wspomnieniu z dzieciństwa, i lepiły się do okien, do ścian domów, płotów. Cały świat był biały. (...) Wychodzić w zimie jest nieznośnie. Wiatr szczypie w policzki, śnieg rzuca potwornie białe refleksy na twarz tak, że żadna zmarszczka się nie ukryje. Skóra oblicza nabiera nienaturalnie sinej barwy, oczy mrużą się od białości i widać dopiero, jaki człowiek jest brzydki, pokrajany fałdami, podziurawiony porami, z sinymi żyłkami, splątanymi jak mapa sieci wodnej" *(Grzeszne gołębie,* str. 24—25).

Zestawianie elementów z obcych sobie konwencji stylistycznych nie służy tutaj grotesce językowej, lecz jest środkiem odnowy tworzywa językowego powieści. Podobną funkcję spełnia inkrustowanie surowej, oszczędnej frazy powieści fragmentami wierszy i ozdobnych, poetycko uformowanych zdań. To świadome przemieszanie stylów, zestawianie z sobą kategorii, które w XIX-stowiecznych poetykach wykluczały się wzajemnie (wzniosłość i pospolitość), to także jedna z oznak przynależności pisarstwa Ludwika Marii Staffa do nurtu rozwojowego literatury dwudziestolecia, od którego odcięła go przedwczesna śmierć. Jest też ona jeszcze jednym dowodem, że procesy literackie otwierające wiek XX rozpoczęły się w Polsce nie po r. 1918, ale, podobnie jak w całej Europie, w latach poprzedzających I wojnę światową.

Irena Maciejewska

Wallace Stevens

ŚWIAT JAKO MEDYTACJA

J'ai passé trop de temps à travailler mon violon, à voyager. Mais l'exercice essentiel du compositeur — la méditation — rien ne l'a jamais suspendu en moi... Je vis un rêve permanent, qui ne s'arrête ni nuit ni jour.

Georges Enesco

Czy to Ulisses zbliża się ze wschodu,
Awanturnik wytrwały? Drzewa ożywiono
I zima spływa. Ktoś powoli kroczy

Tam, ponad horyzontem i ogień zagraża
Kretonom Penelopy. I wystarczy ta dzika obecność,
By ze snu zbudzić świat, w którym mieszkała.

Tak długo życie swoje tkała, by powitać
Życie, wierne jej życiu. Wyobrażała sobie
Tę parę, połączoną, w głębokim schronieniu.

Drzewa znów ożywiono, co było ćwiczeniem
W medytacji nieludzkiej. To ją przerastało.
Nocą już jej nie strzegły psom podobne wiatry.

Teraz pragnęła tylko, by wrócił jej siebie.
Nie pragnęła podarków. To jego ramiona
Byłyby naszyjnikiem, pasem i spełnieniem.

Lecz czy to był Ulisses? Czy to tylko ciepło
Słońca na jej poduszce? Ta myśl biła w niej jak serce.
Myśl biła razem z sercem. To był tylko dzień. To był

Ulisses i to nie był on. Jednak się spotkali,

To życie z życiem i planety śmiałość.
Ta barbarzyńska siła już w niej nie zagaśnie.

Będzie mówić do siebie, rozczesując włosy,
I powtórzy cierpliwe sylaby imienia;
Tego, który się zbliżał, nigdy nie zapomni.

ŚWIĘTA ŚWIECA

Zielona jest noc, zielony ma płomień i strój.
To ona kroczy między astronomów,

To ona ponad królikiem i kotem,
Ta figura szlachetna, zstępująca z nieba,

Ona między śpiącymi, tymi mężczyznami,
Którzy leżą, śpiewając *zielona jest noc.*

Zielona jest noc, z obłędu utkana,
Z obłędu astronomów i z obłędu tego,

Który widzi w szmaragdzie królika i kota,
Bo patrży dalej niż astronomowie

I patrzy wyżej, widzi nad nimi wstającą
Tę figurę szlachetną, esencjalny cień,

Ruch i istnienie, obraz u źródła obrazu,
Królową archaiczną, abstrakt. Zielona jest noc.

O POEZJI NOWOCZESNEJ

Poemat umysłu, akt odnajdywania
Tego, co ma wystarczyć. Wiersz nie zawsze szukał;
Scena się nie zmieniała, powtarzano to,
Co było w skrypcie.
Potem przemieniony teatr
Stał się czymś innym. Tamta przeszłość była już pamiątką.

Musi znów żyć, musi przemówić językiem konkretnym,
Musi twarzą w twarz stanąć z mężczyznami czasu, spotkać
Kobiety czasu. Musi pomyśleć o wojnie.
I to, co mu wystarczy, musi znaleźć. Musi
Nową scenę zbudować. Będąc na tej scenie,
Jak aktor wciąż spragniony, musi wywieść słowa,
W trudzie i w zamyśleniu, słowa, które w uchu,
W delikatnym uchu umysłu, powtórzą dokładnie
To, czego żąda ucho. Tak, by na ich dźwięk
Niewidzialna publiczność słuchała nie sztuki,
Lecz siebie samej, wyrażonej poprzez
Wzruszenie jakby dwojga ludzi, jakby z dwojga
Wzruszeń, co już się łączą. Aktor jest
Metafizykiem w mroku, budzi instrumenty
I szarpie suchą strunę, a dźwięk wywiedziony
Poprzez gwałtowną szczerość obejmuje umysł.
Niżej zstąpić nie może, wyżej niźli trzeba
Wznieść się nie pragnie.
Musi być.
Odnajdywaniem satysfakcji, może być
O mężczyźnie na łyżwach, kobiecie tańczącej, kobiecie
Rozczesującej włosy. Akt umysłu, wiersz.

Przełożył
Jarosław Marek Rymkiewicz

ŻOŁNIERZU, WOJNA TRWA MIĘDZY UMYSŁEM

Żołnierzu, wojna trwa między umysłem
A niebem, myślą a dniem i nocą. Oto
Czemu poeta zawsze pośród słońca,

Do księżyca zaś sięgą ze swego pokoju, by zszyć
Go ze swymi wergiliańskimi rytmami, w górę w dół,
W górę w dół. Ta wojna nie kończy się nigdy.

To wszak od ciebie zależy. Jednością są razem.
Mnogością w jednym, prawicą i lewicą, parą,
Równoległymi, co jeśli stykają się, to

Tylko w spotkaniu swych cieni, miejscem tym
Jakaś książka w koszarach, jakiś list z Malajów.
Lecz twoja wojna ma kres. I powracasz z niej

Z porcjami konserw, z winem na zapas lub bez
Przechodząc w inne miejsce... Monsieur i towarzyszu,
Lichy to żołnierz bez słowa poety,

Kruche jego sylaby, dźwięki nieuchronnie
W wysokości zmienne, wchodzą do krwiobiegu.
I wojna w miejsce wojny, każda ma swoich walecznych.

Jak łatwo ożywa fikcyjny bohater,
Jak chętnie żołnierz umiera pocieszony słowem,
Gdy musi, lub karmi się chlebem pięknobrzmiącej mowy.

OBSKURNA POCZEKALNIA

Myśl jest szczęściem fałszywym: pomysł,
Że dzięki myśleniu jedynie można,
Czy wolno, dociekać, nie wolno,
Lecz można, że można na pewno —

Że u kresu myśli jest gdzieś
Poczekalnia ducha w krajobrazie
Umysłu; gdzie siedzimy dźwigając
Ponurą koronę człowieczeństwa;

Gdzie czytamy krytykę raju
I mówimy, że komedianta
Dziełem jest taka krytyka;
Gdzie siedzimy wdychając

Czystość absolutu,
Szczęście fałszywe, skoro wiemy, że
Władza nasza w oku tylko, że umysł
To oko a krajobraz umysłu

Jest tylko oczu krajobrazem, żeśmy
Ciemni ludzie, niezdolni stworzyć choćby
Najmniejszą metaforę żywą, nareszcie
Radzi z osiągnięcia — punktu wyjściowego.

Przełożył
Leszek Elektorowicz

Jan Strzelecki

AMERYKAŃSKIE NIEPOKOJE (3)

Niepokój, o jakim będzie tu mowa, wymaga bliższego nieco określenia, bo przecież nie jest to wiek ubogi w niepokoje. Z powodu ich mnogości przypadła mu nawet nazwa uwzględniająca niepokój w tytule; zwie się go często *age of anxiety*, tak jak inne wieki noszą nazwę, wywodzącą się od dominującego w nich charakteru przeżyć czy czynności. Niedawnymi laty panowała u nas optymistyczna niezmiernie tendencja, upatrująca naczelne źródło niepokojów tego wieku w przedśmiertnych obawach klasycznego mieszczanina, porażonego zwycięskim marszem rewolucyjnych szeregów. Tych obaw też nie było mało, ale dawno minął czas, gdy z pewnym prawdopodobieństwem uznać by się dało te właśnie przeżycia za arcyniepokój dwudziestego wieku, za niepokój o s t a t n i, tak jak ostatnia miała być wojna, którą nazwano wielką z równym brakiem perspektywy i z doskonałym niedowładem historycznej wyobraźni.

Przeróżne niepokoje nie oszczędziły od tamtych dni rewolucyjnych również szeregów, tak że bez wchodzenia w spór o ich bądź akcydentalny, bądź też esencjalny charakter, powiedzieć można śmiało, że my również mamy swój godny udział w niepokojach wieku, w poczuciu kruchości jednostkowego istnienia i w przekonaniu, że bieg świata całego czy choćby jego połowy nie jest równoznaczny z wypełnianiem się sensu ludzkiej egzystencji. Wybitny filozof przyznał przecież ostatnio, i to nawet w całej serii artykułów, że pytanie o sens życia nie musi wynikać z braku wiary w sens socjalistycznego budownictwa, bądź też z niewprawnego posługiwania się ludzką mową. Zostało ponadto stwierdzone, że wszyscy, koegzystencjalnie i międzyustrojowo, uczestniczymy w jednostkowym bytowaniu, które posiada pewne cechy najwyraźniej przykre i którego subiektywny charakter jest rzeczą nieodwracalną, nawet przy założeniu niezmąconego postępu ludzkości; a ponadto, co już nas szczególnie dotyczy, uznano możliwość współistnienia pozytywnych i twórczych emocji, płynących z naszej roli współtwórców nowego ustroju, z emocjami towarzyszącymi niekiedy naszemu gatunkowemu istnieniu, z którego rodzą się czasem pytania niepokojące i o tradycyjnie metafizycznym charakterze. Uznawszy więc wstępnie, że istnieją niepokoje silniejsze niż ustrojowe różnice i przydarzające się ludziom w ogólności, wróćmy do niepokojów swoiście amerykańskich.

Ich bliższe określenie wymagać będzie pewnych słownikowych zapożyczeń, gdyż dialektycznym zrządzeniem losu marksizm porewolucyjnej doby, pogrążony w praktyce budowy podstaw nowego ludzkiego bezwłasnościowego losu, poniechał — na chwilę, jak mniemam — dociekań nad niektórymi właściwościami ludzkiego istnienia. To przykre poniechanie, stanowiące poważną lukę w świecie ducha, wpłynęło na ukształtowanie się szczególnej sytuacji, w której wiemy wprawdzie, że człowiek to brzmi dumnie, ale poza tym nie umiemy wiele więcej powiedzieć o tym przedmiocie, będącym skądinąd głównym celem, koroną i spodziewaną ozdobą naszego ustrojowego budownictwa. Język nasz w tej materii składa się więc ze swoistej mieszaniny szczytnie idealistycznych okrzyków i bezlitośnie materialistycznych analiz, z porywających nawoływań i zimnych dowodzeń, jakoby żadne nawoływania się mogły mieć wagi, z tez, iż człowiek pokrewny jest aniołom, czyli istotom rządzonym ponadmaterialną przyczynowością, bądź że jest równy zwierzętom, czyli stworom rzekomo poza materialną sferę przyczynowości nie wyglądającym. Stosowaniem tego języka władał przy tym przez czas długi pewien rodzaj o k a z j o n a l i z m u, czyli tryb używania zwrotów bądź to pierwszego, bądź drugiego filozoficznego gatunku zależnie od okazji, w jakiej spotykał się ten, który je wygłaszał, z tym, do którego wygłaszać je przyszło. Spotkanie z upartym idealistą i do tego politycznie wrogim było okazją do użycia trybu prowokacyjnie materialistycznego. Tryb idealistyczny pojawiał się zwykle przy okazji poszukiwania sojuszników w sytuacji politycznie trudnej. Zmianami trybów rządziły więc, na ogół biorąc, surowe prawa politycznej strategii i taktyki i te same prawa władały rozwojem, a raczej brakiem rozwoju problematyki antropologicznej w naszym polityczno-ideologicznym kręgu. Stało się więc tak, że główne wobec tej problematyki zasługi położyła w walnej mierze szkoła, z którą marksizm utrzymywał swego czasu zażyłe stosunki, widząc w niej z przedrewolucyjną skwapliwością jeszcze jedno narzędzie walki z mieszczańską obłudą i drogowskaz na drodze do arcyszybkiego wyzwolenia człowieka — ale później, pod ciężarem dostojeństwa władzy, uznał za stosowne wyzbyć się kłopotliwych związków, stąd siew wszeszedł gdzie indziej, nie na zroszonej rewolucją ziemi, więc przyjdzie się teraz zapożyczać u duchowych potomków starego wiedeńskiego mistrza. Gorzko to czynić, więc, aby osłodzić sobie ten przykry fakt, zapożyczać się będę głównie u Ericha Fromma, czyli u człowieka, który najlepiej chyba reprezentuje dziś dawny, dojrzały, bogaty w lata i prace sojusz marksizmu z psychoanalizą.

▪

Mam więc, po zamknięciu powyższego nawiasu, pisać o niepokoju zrodzonym przez zbyt wielki nacisk świata rzeczy p o s i a d a l n y c h na samowiedzę, samopoczucie, wyobraźnię, *Lebensgefühl* ludzi osiadłych od trzech wieków po tamtej stronie oceanu. Dokonuję tu przy tym pewnego zabiegu upraszczającego wizerunek sprawy i popełniam z najczystszym metodologicznym sumieniem przestępstwo nieodzwierciedlania rzeczywistości we właściwych jej proporcjach i stosunkach cech. Rezygnuję między innymi z wypowiedzenia słów należnego uznania produkcyjnym cnotom tego naro-

du, wobec których trudno przejść bez skłonienia głowy. Krytycy tego kraju często, zdaniem Dawida Pottera, przedstawiali amerykański standard życia jako przykład szczęśliwego trafu, będącego wyraźną łaską niebios. Powtarzali dictum, że opatrzność czuwa ze szczególnym zamiłowaniem nad pijakami, wariatami i Stanami Zjednoczonymi i w pomyślności tego kraju widzieli jedynie wynik szczodrobliwości natury. Według nich Amerykanie to po prostu szczęśliwcy, którzy niechcący zawędrowali na ziemię mlekiem i miodem płynącą, której obfite dary przyjmują z leniwym zadowoleniem. Zgódźmy się z koegzystencjalną rycerskością, że podobny pogląd jest bałamutnym nonsensem i że historia gospodarcza tego kraju jest terenem operacji wielu cnót bohaterskich, wbrew notorycznemu przekonaniu europejskiej prawicy i lewicy, zgodnych w tej mierze, o zasadniczej niebohaterskości kapitalistycznej epoki. *Innerweltliche Askese,* jak mawiał Max Weber, purytański produktywizm był niewątpliwie rodzajem bohaterstwa, co bez trudności uznać powinniśmy właśnie my, przyznający zasłużonym na froncie produkcji bojowe odznaczenia i tytuły. Ale, po pierwsze, nie o tym teraz mowa, a po drugie dość nie w porę wypadłaby ta pochwała cnót purytańskich wtedy, gdy wszyscy piszą o ich zmierzchu i kiedy my sami zaznaliśmy nieco ponad miarę ich władania w zmienionej historycznej postaci. Już Max Weber, studiując u początków wieku rolę sekt purytańskich w dziele zakładania podstaw nowożytnego kapitalizmu, stwierdzał przekształcenie się dawnej motywacji, opartej o koncepcję wzajemnych stosunków człowieka, Boga i świata i o wizję drogi wiodącej ku zbawieniu, w mechaniczny nawyk i wypieranie skłonności do pomijania uciech tego świata przez rosnące do nich zamiłowanie. Leo Loewenthal, pisząc szkic o przemianach w amerykańskich obyczajach w ostatnich latach pięćdziesięciu na podstawie typu biografii, ukazujących się najczęściej w wielkonakładowych tygodnikach, przedstawia wypieranie herosów produkcji przez herosów konsumcji z gwiazdami filmu i sportu na czele. Cnoty produkcyjne w coraz mniejszym stopniu są przedmiotem publicznej adoracji i zdobią dziś raczej o r g a n i z a c j e niż pojedynczych ludzi. Amerykanie coraz usilniej przedstawiają się światu jako najdzielniejsi i niewątpliwie przodujący konsumenci, poklepują się, rzec by można, po swojej konsumcji, zagłuszając wyraźny niepokój, który ogarnia ich wobec wyraźnie szybszego tempa przyrostu produkcji w innym ustroju po drugiej stronie oceanu. Przytoczę, tytułem dowodu, zdanie wybitnego polityka, który, opisując rolę swego kraju wśród narodów świata, tymi słowy ujął jeden z jego walorów: „Doniosłą — mówił — częścią przykładu, który ukazujemy światu, jest fakt, że jesteśmy narodem *of the most powerful consumers on earth* — niedościgłych konsumentów". Riesman przeciwstawia dzisiejszy typ Amerykanina przodkom z epoki heroizmu produkcji i stwierdza, że tak jak energia tamtych kierowała się ku wytwarzaniu, energia dzisiejszych zwraca się ku przekraczaniu nieustannie nowych granic konsumcji. *Frontier of consumption* — wiedzieć trzeba, że pojęcie granicy ma w sobie, od czasów epopei zdobywania Zachodu przez posuwającą się falę p i o n i e r ó w, romantyczno-bohaterskie brzmienie. Przekraczanie granicy to wejście w krąg wielkiej przygody, poszerzanie granic ludzkich doświadczeń, życie w napięciu i wśród niebezpieczeństw. To torowanie trudnej drogi dla następców. Jeśli więc dziś to pojęcie, pełne historycznego znaczenia

o podniosłej treści, używane jest do określania czynności polegających na przodownictwie i odkrywczości w dziedzinie konsumcji, to nie jest wielkim chyba błędem przypuszczenie, że ta właśnie dziedzina jest dla znacznej większości ludzi tego kraju terenem wyżywania się projektującej wyobraźni i polem, na którym odnosi się życiowe sukcesy. Oczywiście, że stoi za tym potężny produkcyjny aparat, którego utrzymanie i rozwój nie odbywa się czysto mechanicznie, poprzez naciskanie guzika. Ale działanie tego aparatu, wyrzucającego na rynek przeogromne ilości różnorakich dóbr, jest dzisiaj uważane za stały składnik otoczenia, za oczywistość, za podstawę *american way*, za normalne tło życia, bynajmniej nie za cel, wymagający wysiłku i wyrzeczeń. Wyrzeczenie zaczyna w ogóle być w tej kulturze słowem mocno podejrzanym. Walka z pozostałościami purytańskiej ascezy należy do obowiązków każdego dyrektora sprzedaży wielkiego koncernu. Trening przyszłych obywateli polega tu w ogromnej mierze na treningu radosnych konsumentów, na wczesnym wytwarzaniu niezbędnej orientacji konsumcyjnej. Bez niej ta ekonomika musiałaby ogłosić upadłość.

Jesteśmy więc już u progu ery opulencji, obfitości, czas wyśniony się ziszcza, marzenia stają się ciałem: bieda ma już niedługo przestać istnieć dla dwustu milionów Amerykanów. Wyspy ubóstwa — *pockets of poverty* — zniknąć mają, jak zapowiada Galbraith, w przeciągu lat dwudziestu. Zapowiedź ta uzależniona jest co prawda od wielu warunków, których spełnienie bynajmniej nie jest oczywiste, ale bądźmy wspaniałomyślni i uznajmy, że jest to, w zasadzie, możliwe. Strumień dóbr i usług popłynie więc równiej, nie zostawiając nikogo poza swym zasięgiem, slumsy przejdą do historii, *poor whites* i jeszcze biedniejsi Murzyni Południa dosięgną przeciętnej rocznego dochodu, farmerzy w południowych Appallachach zmienią typ uprawy i otrzymają od Waszyngtonu szkoły i izby zdrowia. Ostatnie dziesięć procent ludności półkontynentu pogrąży się wraz z innymi w gąszczu towarów — *wilderness of commodities* — i uczestniczyć będzie w błogosławieństwach społeczeństwa obfitości; *conspicuous consumption* stanie się uroczystym narodowym rytuałem, organizowanym nieustannie na nowo przez wodzirejów z Madison Avenue.

Właściwie, mówiąc bez żadnej przesady, byłoby to bardzo wielkie wydarzenie i nie należałoby żywić uczuć małostkowych, gdyby rzeczywiście oni, choćby nawet pierwsi, ogłosili komunikat o likwidacji ostatniej wyspy biedy. Ostatecznie spośród różnych dyskusyjnych lub zgoła wątpliwych miar postępu ta właśnie, czyli stopień likwidacji niedostatku, nosiłaby najbardziej absolutny charakter. Jeśliby więc im pierwszym wypadło na tym wskaźniku zero, to z koegzystencjalną kurtuazją powinniśmy w tym uznać wspólne zwycięstwo ludzkiego gatunku i wytrzymać nawet z życzliwym uśmiechem fanfary drętwej mowy, z którą wystąpić by nie omieszkało ich kierownictwo rządu i businessu. Jeśli więc, być może w przededniu tej podniosłej chwili, postanowiłem pisać nie tyle o ich triumfach, co o niepokojach, to bynajmniej nie dlatego, iżby kierowała mną niska zawiść, brak wspaniałomyślności i zdolności do przyznania właściwych zasług konkurentom, idealistyczne zgoła poniżanie zdobyczy technologii masowej produkcji czy lekceważenie ludzkich uciech, płynących z pożywania materialnych dóbr. Nawet Toynbee, srogi wobec cechującej Zachód przywary „bałwo-

chwalstwa przelotnych przyjemności", widzi w możliwości przezwyciężenia niedostatku największe zwycięstwo ludzkości. Stać nas na to, aby nie ustępować mu w uznaniu doniosłości sprawy, nawet gdyby jakiś w niej udział miało National Association of Manufacturers, czyli ich Lewiatan. Ale moment w historii jest arcydialektyczny i wysoka sprawność aparatu masowej produkcji nie jest jedyną jego cechą charakterystyczną. Występują i inne, zgoła mniej urocze. O nich w następstwie słów parę.

„W każdej cywilizacji dominujący w niej typ działalności zabarwia obiegowe pojęcia o tym, jakie spośród talentów człowieka warto, a jakich nie warto rozwijać. W cywilizacji businessu wartość przyznana zostaje wszystkiemu, co tylko da się zamienić na rynku osobowości na pieniądz i powodzenie; nie docenione jest to wszystko, co w człowieku nie da się sprzedać, wszystko to, czego nie da się skapitalizować i pchnąć na masowy rynek, pozyskując płynący stąd dochód. Tak więc duch businessu, sam niezdolny do dostarczenia ludziom żywotnych życiowych wartości, stał się dla Amerykanów główną drogą do bramy życia i niemal nikt nie stawia żadnych pytań, co znajduje się po drugiej stronie bramy." To nie jest fragment antykapitalistycznej tyrady, wyszły spod pióra kogoś z podejrzanego plemienia intelektualistów europejskiej lewicy, lecz zdanie człowieka zrównoważonego, wykładowcy uniwersytetu Brendais, autora ostatniego z wielkiej serii traktatów o amerykańskiej cywilizacji, którą rozpoczął chyba Crevecoeur w osiemnastym wieku.

„Spośród dzieł człowieka, które słusznie upiększa on i doskonali, z pewnością pierwszym w doniosłości jest on sam, człowiek. Natura ludzka nie jest podobna do maszyny, którą można zbudować podług wzoru i tak nastawić, aby nie wykonywała niczego ponad nakazane jej zadanie, lecz podobna jest drzewu, które pragnie rosnąć i rozwijać się na wsze strony, zgodnie z dążnością wrodzonych sobie sił, które czynią je rzeczą żyjącą". Ten znów cytat z Johna Stuarta Milla umieszcza Riesman jako motto końcowych rozważań swej książki o samotnym tłumie, zatytułowanych: *Przystosowanie czy autonomia?*

Do czego przystosowanie? Wobec czego autonomia? Cóż to znaczy „żywotne wartości"? Cóż to takiego owa natura ludzka, która rzekomo lubi rosnąć jak drzewo, a nie lubi, by ją nastawiano do nakazanych zadań? Tymi dwoma cytatami, a jest ich legion, wprowadzam problematykę staroświecką, przebrzmiałą, sentymentalną, metafizyczną, o notorycznie wieloznacznych tezach, niestosowną wobec końca wieku ideologii, nierozwiązalną i niesprawdzalną, nie popartą żadnymi poważniejszymi faktami niż psychiczne kalectwo setek tysięcy ludzi i ruchliwa martwota cywilizacji, które jej nie podejmują.

W tej cywilizacji problematykę tę podejmowała na swój sposób literatura. Jeśli zdanie Gertrudy Stein „róża jest różą, jest różą, jest różą" ma istotnie, jak twierdzą krytycy, oznaczać jej protest przeciwko panującej w cywilizacji pieniądza dążności do nieuznawania samoistnej wartości przedmiotów w ludzkim doświadczeniu i do redukcji wszelkich wartości do pieniężnej miary, to Thoreau ze swym wywodem, że las jest lasem, a nie pewną ilością metrów drzewa na sprzedaż, miał na myśli to samo, mówił wyraźniej i wyprzedzał ją niemal o stulecie. Jest coś heroicznego w upartej niezgodzie lite-

ratury tego kraju na proponowane przez świat businessu wartości. A wiedzieć trzeba, że businessu o tej agresywności i sile ideologicznych pretensji nie było jak świat światem. Jest rzeczą szczególnie pouczającą śledzenie niezwykłej chłonności, jaką panowie przedsiębiorcy, w okresie swoich błędów i wypaczeń, przejawiali wobec wszelkich doktryn, przyznających im nadczłowiecze prawa, i śledzenie, z jaką ochotą, tak zazwyczaj niechętni spekulacjom, spekulowali na temat wyższej zgodności, łączącej ich kondotierski styl prowadzenia kampanii o zyski i władzę ze społecznym pożytkiem. Najbardziej wulgarny społeczny darwinizm był przecież przez czas długi oficjalną ideologią amerykańskiego businessu, Spencer witany jak prorok, a teza o przetrwaniu najlepiej przystosowanych do walki o byt interpretowana jako teza o przetrwaniu najlepszych. Nie ma potrzeby dodawać, kto zaliczał się do ich grona. William Miller, w swojej historii Stanów Zjednoczonych, przytacza zdanie kronikarza o jednym z kolejowych magnatów lat siedemdziesiątych: „Lwica czy niedźwiedzica broniąca swych szczeniąt nie staczałaby bardziej zażartych walk niż staczał Mr Stanford w obronie swych materialnych interesów". Najlepszą obroną jest oczywiście atak i Stany wypełnione były przez długie lata zgiełkiem walk broniących się dżentelmenów. Literatura uparcie odmawiała uznania zwycięzców w tych walkach za wzory człowieczeństwa i od Howella do Steinbecka podejmowała nieustannie problem skutków moralnych panowania etyki sukcesu. „To niemal jednomyślne odrzucenie przyjętego ekonomicznego porządku przez literaturę jest jednym z ciekawszych zagadnień amerykańskiej kultury" — pisze Commager w swym *American Mind*, przytaczając niezwykle bogatą serię nazwisk i tytułów podejmujących ten temat na przestrzeni od lat osiemdziesiątych do drugiej światowej wojny. To, co nas w tej krytycznej tradycji interesuje najbardziej, to fakt, że tak mało w niej czarnych charakterów, tak mało personifikacji widzianego zła, że niezwykle często portrety herosów businessu są portretami ludzi, którym zwycięstwo w grze o władzę nad gospodarczymi królestwami czy księstwami przynosi głębokie klęski w innych dziedzinach życia, poczucie pustki płynące z podeptania wielu istotnych wartości a nierzadko świadomość „próżności tego wszystkiego". Rodzajem symbolu takiej właśnie ludzkiej kondycji jest Wielki Gatsby z powieści Scotta Fitzgeralda, umierający w swym najmodniejszym basenie, samotny, po osiągnięciu szczytu swych zachcianek. Pozostał po nim pałac, na Long Island, sen młodości z feudalnymi wieżyczkami, marmurowymi schodami, koncertowymi salami w stylu Marie Antoinette, salonami w stylu Restauracji, pokojami sypialnymi obitymi różowym i lawendowym jedwabiem, łazienkami z wannami wpuszczanymi w podłogi. Pozostała prywatna plaża, prywatny samolot i auto-marzenie „w kolorze jaskrawego kremu, jaśniejące niklowym przybraniem, o monstrualnej długości". „To jedna z najsmutniejszych nowel w amerykańskiej literaturze — komentuje Commager — i to bynajmniej nie dlatego, że trup Gatsby'ego leży w symbolicznym basenie wpośród pustki milczących pokojów bajecznego pałacu, lecz dlatego, że był to człowiek, który dożył spełnienia wszystkich swych ambicji."

Przepraszam za ten mocny akcent z trupem w wannie, ale nie jest on mojego autorstwa. Korzystam z niego, żeby podkreślić siłę wątku występują-

cego w tej literaturze sprzeciwu wobec oficjalnych standardów wartości świata amerykańskiego businessu w jego latach młodzieńczych i butnych. Jest to wątek a l i e n a c j i, powtarzający się w różnych tonacjach, towarzyszący różnym społecznym i filozoficznym poglądom, ukazany w losach zwycięzców w ogólnonarodowej grze, pozornych królów życia, a właściwie ludzi zniszczonych zarówno przez środki, którymi pomagali sobie do zwycięstwa, jak przez fascynację celem. Jest w tej literaturze jakiś rodzaj sympatii dla tych triumfujących nieszczęśników i dość gruntowna niechęć do systemu, który niszczy ich jak zabawki, obiecując wprzód spełnienie snów o potędze. Jest w niej niepokój, płynący z głębokiego przekonania o niebezpieczeństwie grożącym treści ludzkiego życia w razie zwycięstwa proponowanej przez logikę systemu hierarchii wartości.

Potraktujmy to przypomnienie o nieufności i sprzeciwie literatury jako uwerturę, w której w sposób patetyczny, zarazem w skrócie i w spotęgowaniu, podany zostaje temat, rozwijany przez następne partie.

Temat ten podejmowany jest dzisiaj na bardzo zmienionej scenie, w sytuacji, w której konflikty wartości rysują się mniej dramatycznie niż za czasów bujnej działalności konkwistadorów kapitalistycznego Sturm- und Drangperiode. Jesteśmy w dalszym ciągu w kapitalizmie. a nawet, jak mówi Galbraith, w ostatnim z kapitalizmów, który się z satysfakcją sam do siebie przyznaje, ale jest to kapitalizm wielkich gospodarczych biurokracji, w których droga i logika sukcesu bardziej przypominają urzędniczą karierę niż dawne przygody na dzikich polach wolnej konkurencji. *Business collectivism*, jak chrzci dzisiejszą postać systemu Lerner, adresując tę nazwę do mitomanów prywatnej inicjatywy, nie bardzo również przypomina Sinclairowską dżunglę. Upton Sinclair, w przemówieniu wygłoszonym z okazji swego siedemdziesięciolecia, tłumaczył się niemal z napisania tej książki i przypominał publiczności i samemu sobie, że strajki, w czasie których strzelano do pikietujących jak do kaczek, istniały n a p r a w d ę. Im też trzeba o tym przypominać. Wybrzydzamy się na krzewiącą się za oceanem socjologię m a n i p u l a t o r s k ą, czyli pomagającą manipulować ludźmi, to jest wpływać na nich techniką środków łagodnych tak skutecznie, aby wydawało im się, że chcą rzeczywiście czynić to, co użyteczne jest ich gospodarczej czy politycznej władzy. Owo naukowo wychytrzone naruszanie świętych praw autonomii osobowości jest w istocie godne surowej przygany, a więc gańmy ich, aby sobie nie myśleli, że koegzystencja oznacza dla nas zaniechanie czujności w obronie zagrożonej gdziekolwiek godności człowieka. Ale, mówiąc między nami, technicznie, a nie wartościująco, władza, z wyjątkiem władz opartych na czystym entuzjazmie i z wyjątkiem pewnego jej typu zwanego władzunią, to znaczy władzą, którą obywatele manipulują przy pomocy nagród pieniężnych za folgowanie ich najprywatniejszym interesom, zawsze, choćby jak najbardziej po troszeńku, ucieka się do manipulacyjnych czynności. Zgódźmy się więc, że manipulowanie jest jednak przyzwoitszą metodą wpływania na ludzi niż metody dżungli i wróćmy do tematu, przytaczając passus z Riesmana o cechach osobowości, użytecznych dla sprawy sukcesu w dobie generalnej manipulacji. Awans społeczny w tej dobie, w dobie zmierzchu kultu jednostek typu Forda czy Morgana, i wysuwanie się na czoło zasady pracy zespołowej *(team-work)* zależy mniej od tego, kim się jest,

niż od tego, co myślą o kimś inni, mniej od cnót własnych, więcej od cudzych opinii, mniej od umiejętności kształtowania rzeczy, więcej od umiejętności zjednywania ludzi, od tego, jak mówi Riesman, jak dalece jest się kompetentnym w manipulowaniu innymi i samemu podatnym na manipulację. Współzawodnictwo przestaje być otwartym starciem niezależnych jednostek, które same są ośrodkami decyzji, staje się cichym ubieganiem się za większą liczbą plusów w oczach ludzi, od których decyzje zależą. Poza tym nie jest to doba dalekosiężnych celów indywidualnych, czasy się zmieniają, raz dobrze widziane jest to, kiedy indziej znowu co innego, natomiast cenę niezmienną ma zgodność z innymi, szczególnie z tymi, co są wyżej w hierarchii. Warto też mieć jakąś dość dyskretną właściwość różnicującą, lecz nie taką, która by była trudno widoczna. W języku techniki sprzedaży nazywa się to zróżnicowaniem towaru — *product differentiation*. „Ekonomiści używają pojęcia zróżnicowania towaru dla określenia usiłowań jakiejś firmy do nadania swemu produktowi cechy wyróżniającej go spośród innych podobnych mu i z nim konkurujących. Nie jest to cena, lecz jakaś drobna jakość, wystarczająca jednak, z poparciem reklamy, aby uniezależnić produkt od ryzyka współzawodnictwa. Tak więc jeden papieros jest nieco dłuższy od innych, drugi znowu różni się owalem, inny korkowym ustnikiem lub zielonym pudełkiem. W ten sposób różnią się od siebie Time i Newsweek, marki samochodów, lodówki i pasty do zębów i dyrektorzy hoteli czy uniwersytetów. To samo dotyczy ludzi ubiegających się o stanowiska w hierarchicznych biurokracjach rządu, businessu czy w wolnych zawodach. Również oni starają się zróżnicować swą osobowość, strzegąc się jednak tego, aby nie przekroczyć marginesu dopuszczalnych różnic, jak to przydarzyło się Chryslerowi z roku 1934, który zbyt wcześnie ukazał się w opływowym kształcie." Ta analiza mechanizmu rynku osobowości, działającego podobnie jak mechanizm rynku samochodów czy telewizorów, zmierza ostatecznie do opisu charakteru osobowości przeważającej dziś na amerykańskiej scenie. Nie jest to bynajmniej portret malowany przez okrutnego satyryka. *Other-directed man*, człowiek kierujący się opinią innych, a nie własnymi niezłomnymi zasadami, ma niewątpliwie wiele cech Riesmanowi sympatycznych.

Jest on przeciwstawieniem purytańsko i produkcyjnie nastrojonego amerykańskiego wiktorianina, człowieka twardego charakteru i twardej ręki, o głęboko wpojonym poczuciu obowiązku, polegającym na mnożeniu bogactw i bogobojności; bogobojność owa stawiała ideał do osiągnięcia niełatwy, przeciwny wielu ziemskim skłonnościom, wywołujący przeto poczucie stałego moralnego zagrożenia i płynące stąd poczucie winy i sztywność postawy. Ten człowiek nie biegałby do psychoanalityka z kompleksami wynikłymi ze stłumienia takich czy owych skłonności. Jego bóg nie był bogiem relaxu. *Other-directed man* nie jest tak pewny swoich zasad, zasadą najsensowniejszą wydaje mu się równać na innych i trzymać się z rówieśnikami. Ma być *well adjusted* i *well liked*, to ma być jego szkołą powodzenia w życiu. Nawet sukces przestaje go obowiązywać ponad pewnym stopniem zamożności i bezpieczeństwa. Jego główne zainteresowania nie wiążą się ze sferą pracy, lecz ze sferą konsumcji. Jeśli już ma jakieś obowiązki, to raczej polegają one na tym, aby być miłym i pomysłowym towarzyszem konsum-

cyjnych zespołowych zajęć; przy tym pojęcie konsumcji jest pojęciem szerokim, ogarnia niemal wszystko, co człowiek czynić zwykł poza pracą i w nastroju miłego używania. Poczucie winy pojawia się wtedy, gdy nie nawiedza go ten nastrój i nie umie przystosować się do zespołu. Tak jak jego poprzednik był człowiekiem epoki rzadkości materialnych dóbr, ten jest projektem obywatela doby obfitości.

Ze względu na nasz główny temat poświęcę jeszcze nieco miejsca konsumcyjnemu treningowi człowieka przyszłości. Otóż wiedzieć trzeba, że tym dziecięciem wieku opiekują się od wczesnej młodości biegli doradcy, obsługujący jego wyobraźnię z ramienia wielkich producentów, którzy specjalną uwagą darzą *child* i *teenagers market*, czyli rynek dóbr przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. Opieka ta sprawowana jest za pośrednictwem środków masowej komunikacji ze szczególnym uwzględnieniem telewizji; polega na kształceniu odpowiednich potrzeb, skierowanych ku produktom firm łożących znaczne sumy na to obywatelskie wychowanie. Firmy te są rzecznikami nowoczesności. Nowoczesność zawsze liczy na poparcie młodych, walczących o własny wyraz przeciwko przeżytym poglądom rodziców. W naszym wypadku ta walka pokoleń przybiera postać walki o treść i ilość zakupów. Telewizyjni doradcy pełnią rolę arbitrów konsumcyjnej elegancji i postępowości, przywołując często do pomocy młodociane gwiazdy filmu i piosenki. Jeśli mówię przy tym o obywatelskim wychowaniu, to nie są to niestosowne żarty. W erze obfitości konsumcja staje się obowiązkiem, jeśli produkcja jest produkcją na prywatny rynek. Stąd wdzięczna rola doradców: uczynić ten obowiązek ponętnym i słodkim. „Reklamowe kampanie produkować muszą konsumentów z szybkością równą szybkości wytwarzania towaru, jeśli maszyna masowej produkcji nie ma się zatrzymać" — oto komentarz Don Martindale'a, określającego w swym *Amerykańskim społeczeństwie* ogólne obowiązki dyrektorów konsumenckich sumień. Któż się będzie dziwił, że wobec tej dramatycznej alternatywy telewizyjni doradcy starają się, za poradą wszędobylskich w kampaniach sprzedaży socjologów, wykorzystać niepewność rodziców i wzmóc manipulatorską agresywność młodych, skierowaną, w ostatecznej analizie, ku rodzicielskiej kieszeni. Wynik jest wyraźny, dotykalny w *cash value:* dla większości obywateli, tworzących nową klasę średnią, oszczędność nie jest już cnotą samą w sobie. Konsumcja zaczyna być narodowym rytuałem, odprawianym dla umocnienia ustroju. Pozostałości po dawnej cnocie oszczędności, tkwiące w mniej nowoczesnych sumieniach, wykorzystywane są pomysłowo w służbie nowych obyczajów ery obfitości. Apele do kupna, a więc czynności, w której się niewątpliwie pieniądze wydaje, rozpoczynają się najczęściej zwrotem: „Zaoszczędzisz, jeśli...". Ta nowo-mowa techników reklamy zwraca się do ludzi znajdujących się jeszcze w stadium przejściowym, którzy nie zdołali się jeszcze wyzbyć obciążeń przeszłości. Przyszłość, widziana oczami Frederika Pohla, autora jednej z najnowszych utopii, rysuje się mniej więcej w ten sposób:

Praca produkcyjna przejęta została w całości przez roboty; do obowiązków ludzi należy jedynie konsumcja. Ale za to konsumcja jest egzekwowana pod przymusem, gdyż bez niej maszyna produkcji, cel nadrzędny, musiałaby stanąć. Na każdego członka tego utopijnego społeczeństwa przypada obowiązkowa kwota towarów z automatycznego rogu obfitości: ubrań, samochodów,

żywności, sprzętu sportowo-rozrywkowego itd. Obowiązuje hasło: „kto nie konsumuje, ten nie je" — i oporni są surowo karani.

Klasowe przywileje, bo są tu i takie, polegają na zwolnieniu z obowiązku konsumcji. Klasy pośledniejsze ponoszą największe ciężary: muszą najwięcej jeść i jeździć wokoło w przezdobionych samochodach, mieszkać w luksusowych willach; są ponadto nękane przez wyczerpujące podróże i nie mogą wytchnąć w produkcyjnej pracy, stale zapędzane do rozrywki. Jedynie *top people*, czyli śmietanka, ma prawo do umiarkowanej diety, skromnej własności i pracy. Ucisk klasowy kończy się dopiero wtedy, gdy bohater opowieści, zapóźniony w konsumcji i zagrożony ciężkimi karami, ratuje siebie i innych przez rewolucyjną ideę: zmusza roboty do konsumcji. Nastaje Złoty Wiek wyzwolonej ludzkości. Te igraszki zamorskiego intelektu, pisane kredą na parkanie społeczeństwa masowej produkcji, przytaczam z niejakim ryzykiem. Jakże tu polskim rodakom, szczerym towarzyszom socjalistycznej drogi, konsumentom gotowym do najcięższych ofiar, zafrustrowanym nieco na przejściowym etapie, tłumaczyć, że dowcip ten zaprawiony jest niezłą dawką krytycznej zgryźliwości i autoironii? Od przytoczenia zwięzłej zawartości tej dość mało nas dziś jeszcze przerażającej utopii zaczyna się przecież końcowy rozdziałek rozważań Erica Larrabee pod znamiennym tytułem *After abundance, what?* — cóż dalej, szary człowieku, a raczej szary konsumencie, czynić będziesz ze sobą po przekroczeniu progów ery obfitości? Ryzyko to czyni jednak moją koegzystencjalną polemikę, mój udział w ideologicznej walce rzeczą bardziej rycerską, gdyż daję fory, nie nalatuję na słabe strony, nie szykuję forteli, nie ustawiam zbytnio, nie ubezpieczam nawet swoich tyłów, wyzierających ze zrozumiałym zachwytem ku erze opulencji i nieco przedwcześnie chcących uznać produkcję za rzecz, którą nie godzi się parać nowoczesnemu człowiekowi — lecz przyjmuję przeciwnika z całym inwentarzem jego uzbrojenia, takiego, jakim chętnie widzi on sam siebie, i wtedy dopiero wstępuję w szranki. Wyrażam również przez to męskie zaufanie swojemu ustrojowi, żywiąc pewność, że sprawy produkcji potrafi on rozwiązać na wysoki połysk i że, ucząc się na razie na błędach przeciwnika, przystąpić należy odważnie, z wizją i mądrością, do starć ideologicznych doby wspólnej obfitości. Bowiem pytanie „cóż dalej, szary człowieku" dotyczy również nas.

(Ciąg dalszy nastąpi)

Jan Strzelecki

Jan Błoński

„PRAWDZIWE ŻYCIE" MARCELA PROUSTA

„Wielcy pisarze — twierdził Proust — tworzą zawsze jedno tylko dzieło". Tym bardziej można to powiedzieć o nim. Owszem, napisał kilka książek, były to jednak tylko szkice, ćwiczenia, wprawki, którymi przygotował dzieło, z jakim utożsamił własne życie. Jeśli zaś wspomina się *Jana Santeuil*, powieść, której Proust nigdy nikomu nie pokazał i którą Bernard de Fallois odtworzył z podartego rękopisu w trzydzieści lat po śmierci pisarza, to przede wszystkim dlatego, że stanowi ona jakby pierwszy rzut *W poszukiwaniu straconego czasu:* ma bardzo podobnego bohatera, analogiczne postacie, sporo identycznych epizodów — słowem, żyje tylko jako zapowiedź arcydzieła.

Ośmielam się sądzić, że to arcydzieło zostało w Polsce zrozumiane cząstkowo, o ile nie fałszywie. Sporo tu winy Boya-Żeleńskiego, który — głuchy na literacką współczesność — zobaczył w *W poszukiwaniu straconego czasu* panoramę obyczajową i to swoje widzenie umiał publiczności narzucić. Boy bronił przynajmniej Prousta przed zarzutami nudy, niezrozumialstwa i „rozszczepiania włosa na czworo", które to rzekome „rozszczepianie" wychwalali znów „psychologiści" dwudziestolecia, zapatrzeni w niszczącą, sceptyczną i analityczną stronę geniuszu Prousta, jakże w istocie służebną. Gwoździem do trumny było — już po wojnie — doktrynerstwo *Kuźnicy,* rozcieńczającej (piórem Kotta) niemądre powiedzenie, jakoby „Balzac stworzył powieść, a Proust ją zabił". Słowem, Proust — czytany dziś i podziwiany powszechnie przez czytelników — przeszedł do literackiego panteonu nie przyswojony, nie roztrząśnięty, nie wykorzystany przez twórców tak, jak na to zasługiwał: kto na tym stracił, nietrudno się domyślić.

Jak więc określić *W poszukiwaniu straconego czasu*? Bohater powieści mówi o sobie „Marcel" i nie trzeba szczególnej przenikliwości, aby spostrzec, że bardzo przypomina rzeczywistego Prousta i opowiada życie niezmiernie podobne do życia autora. Proust wpadał w gniew, gdy domagano się, aby wyjawił rzeczywiste „klucze" do fikcyjnych postaci. „Tyle jest kluczy do każdych drzwi — pisał do Lucjana Daudet (w *Autour de soixante lettres de Marcel Proust)* — że naprawdę nie ma żadnych". Bał się wyrzutów hrabiego de Montesquiou i tłumaczył Laurze Hayman, że wcale nie jest Odetą de Crécy. Zapewne, postać literacka nigdy nie może być mechaniczną składanką rysów zaczerpniętych od żywych ludzi; zmienia się i uwyraźnia pod piórem pisarza, narzucając mu własną psychiczną logikę. Ale też naiwnie byłoby twierdzić,

że pierwowzory postaci Prousta nie mają żadnego znaczenia. Istnieje mało dzieł, w których pierwiastek autobiograficzny i pamiętnikarski byłby równie wyraźny i oczywisty. I nie ma powodu ukrywać, że na przykład w Charlusie jest mnóstwo z de Montesquiou, tak samo jak z Wilde'a, Diagilewa * i samego Prousta. Trudno przeczyć, że Proust s z c z e p i ł powieść na pamiętniku, całkiem tak, jak to czynią ogrodnicy.

Ale oto wyłania się nowa trudność: czy to aby naprawdę powieść? Całe partie dzieła Prousta wydają się dwudziestowieczną odbitką *Esejów* Montaigne'a. „*W poszukiwaniu straconego czasu* — pisze słusznie Leon Guichard — można uważać za sumę życia, za zbiór obserwacji, refleksji, komentarzy na temat snu, marzenia, pamięci, zapomnienia, pożądania, bólu... Tyle że te uwagi, te komentarze, miast wiązać się, jak u Montaigne'a, z lekturami, podróżami, wypadkami i szczegółikami życia pisarza, przyczepione zostały do poszczególnych postaci". Proust nie krępuje się ani logiką wydarzeń (fabuła mało go interesuje, do faktów odnosi się bezceremonialnie), ani niecierpliwością czytelnika: uśmiech, gest, zdanie z rozmowy prowokuje eseistyczne dygresje, obejmujące kilkanaście — kilkadziesiąt! — stronic. Pisarz — najwyraźniej — chce włączyć w powieść Wszystko. Jak Montaigne, Saint-Simon, a nawet Sainte-Beuve, przeciw któremu się buntował, Proust lubi z osobistych doświadczeń wyciągać ogólne prawa: miłość do Albertyny — to całkowita monografia każdego erotyzmu albo pełna monografia samotności, co — przynajmniej tutaj — wychodzi na jedno. Dlatego Proust nie obawia się wtrętów, rozwinięć, porównań, które z tą akurat miłością nie mają wiele wspólnego...

Ale ten eseista i romansopisarz ma również swoje godziny poezji. Co więcej, powiedział, że niczego innego nie szukał w życiu, jak tylko owych „uprzywilejowanych" chwil, które da się wyrazić tylko lirycznym trybem i od których z r o z u m i e n i a zależało napisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*. W powieści Prousta — a zwłaszcza w *Stronie Swanna* — pełno jest więc poetyckich partii, bardziej lub mniej ściśle spojonych z narracją. I one właśnie — w pewnym znaczeniu — są u Prousta najważniejsze: stanowią bowiem podnietę i zaczątek twórczości. Proust — ten „mistrz analizy" — po to właśnie rozkłada na cząsteczki, by móc uchwycić niepodzielność wrażenia: spontaniczność przekłada nad „wysuszającą" inteligencję. Jacques Bret mówi, że całe dzieło Prousta objawia się nam kolejno „jako poezja, która samą siebie roztrząsa, i jako myśl, która prowadzi do poezji", I rzeczywiście, taki np. opis witraża w Combray, precyzyjny i dokładny, ale zamknięty w płynnym zdaniu, które pęka od nadmiaru treści, odtwarza w ostatecznym rachunku to, czego nie da się rozbić na elementy, mianowicie mijanie czasu wewnątrz zmysłowego wrażenia.

W poszukiwaniu straconego czasu nie jest więc pamiętnikiem, chociaż opiera się na plotkarskich obserwacjach rzeczywistych ludzi i zdarzeń; nie jest powieścią, albowiem Proust stale przerywa narrację własnymi komentarzami; nie jest esejem, ponieważ pisarz wypowiada się przede wszystkim przez historię bohatera; nie jest też, naturalnie, cyklem poematów prozą. Czym więc jest? Powiemy dzisiaj — powieścią. Ale właśnie — dzięki Proustowi. Fabuła i dia-

* Podobnie jak Charlus wpoił skrzypkowi Morelowi kulturę muzyczną, tak tancerz Niżyński był narzędziem w ręku Diagilewa. A znowu wizyta Charlusa w domu rozpusty jest — niestety — wizytą samego Prousta, który taki dom pomógł założyć młodemu człowiekowi imieniem Albert (Albertyna!).

log, które były dawniej głównymi narzędziami prozatorów, odgrywają u Prousta rolę tylko poboczną: uruchomił on w *Poszukiwaniu* wszystkie możliwości prozy, zarówno dyskursywnej i lirycznej, jak fabularnej. Tak więc Proust nie tylko nie „zamordował", ale, przeciwnie, ożywił powieść, która by zwiędła, zszarzała, zmieniła się w łatwy, pośledni gatunek, którym zresztą była na początku swego rozwoju. Zresztą dzisiaj powieści zbudowane na modłę dziewiętnastowieczną z reguły wydają się nam drugorzędne.

Takiego totalnego dzieła, jakim jest *W poszukiwaniu straconego czasu,* nie wahałbym się nazwać epopeją. Myli się bowiem ten, kto w epopei widzi tylko dostojną, majestatyczną opowieść. *Iliada* opiewa wojnę trojańską, ale streszcza również całą wiedzę epoki homeryckiej (wiedzę o losach, społeczeństwie, moralności); pełna jest także lirycznych intermediów. Dzieło Prousta jest *Iliadą* swoich czasów, i chorowity snob, Marcel, niegorszy jest od Achillesa: równie heroicznie odkrywa prawdę swego życia. Proust zapowiada *Ulissesa* i *Doktora Faustusa,* w tym sensie, że z banalnego romansu czyni prawdziwie uniwersalny środek wypowiedzi artystycznej, zdolny objąć całość ludzkiego doświadczenia. *W poszukiwaniu straconego czasu* nie jest więc zwrócone ku przeszłości, ale ku przyszłości. Analizuje upadek dziewiętnastowiecznego społeczeństwa, ale narzędziami, które staną się własnością wieku dwudziestego.

I

Jaki jest jednak temat *W poszukiwaniu straconego czasu?* Szkolne pytanie, ale od dobrej odpowiedzi zależy właściwe zrozumienie Prousta. Czy to historia pewnego życia? Zapewne, ale ileż takich historii. Zresztą Proust pomija dziesiątki lat życia Marcela. Fresk obyczajowy? Oczywiście, aleć ten fresk nie zajmuje nawet połowy powieści. Romans miłosny? Miłość stanowi tylko szczebel do poznania „prawdziwego życia". Powieść filozoficzna? To już prędzej, ale jaką właściwie filozofię wyznawał Proust? Ramon Fernandez nazywa go „filozoficznym przeciwnikiem filozofii"; etyka i psychologia Prousta są zresztą z gruntu empiryczne (i wcale nie takie oryginalne). Poza tym: „grubiańska to pokusa dla pisarza... pisać dzieła intelektualne... Dzieło z teoriami jest jak przedmiot, na którym pozostawiono karteczkę z ceną..."

Jest jednak u Prousta kilka wskazówek, gdzie należy szukać „tematu" powieści. W *Stronie Guermantes* zaznacza mimochodem istnienie „niewidzialnego powołania, którego historią jest ta praca". Zaś w *Czasie odnalezionym* mówi wyraźnie: „Tak więc całe moje życie, aż do dzisiaj, mogłoby być i nie mogłoby być streszczone pod tym tytułem: Powołanie". *W poszukiwaniu straconego czasu* jest więc po prostu — historią powołania, oczywiście artystycznego; monografią artysty, który stopniowo — w trudzie i omyłkach — uświadamia sobie sens i cel własnego życia. Dlatego dzieło Prousta bez *Czasu odnalezionego* jest kalekie i przypadkowe. (Tak dalece, że tym, co się spieszą, doradzałbym przeczytanie pierwszej i ostatniej części — nie pierwszej i drugiej na przykład.) Tematem swoim Proust jest również bardzo nowoczesny: czymże innym jest bowiem *Doktor Faustus, Śmierć Wergiliusza* lub nawet *Ulisses* niż powieściową medytacją nad dziełem sztuki, jego znaczeniem, prawdą i koniecznością? *Poszukiwanie* jest — po Mallarmém — pierwszym dziełem „samote-

matycznym", mówiąc słowami Sandauera*. W XX wieku głównym bohaterem literackim jest sam pisarz — a to dlatego, że literaturę rozumie on jako narzędzie poznania. Tak więc roztrząśnięcie życia artysty, ujawnienie związku, jaki istnieje między nim a dziełem, oznaczać będzie odkrycie „filozoficznego" porządku rzeczywistości: estetyka, pojęta najgłębiej, stanie się zarazem ontologią i metafizyką. Podobnie jak u Prousta: „obowiązek i trud pisarza — powiada — to obowiązek i trud tłumacza". Odcyfrowując „nieznane znaki wewnętrznej książki", poznaje on i przekazuje czytelnikowi „nasze p r a w d z i w e ż y c i e, rzeczywistość taką, jaką doznaliśmy i która różni się kompletnie od tego, co widzimy".

Można więc śmiało powiedzieć, że tematem *W poszukiwaniu straconego czasu* jest właśnie — napisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*. Ściśle mówiąc: odtworzenie wewnętrznych i zewnętrznych warunków, które umożliwiły powstanie arcydzieła (Proust, mimo całej swej delikatnej skromności, wie, że tworzy arcydzieło). Kompozycja wysoce paradoksalna, mianowicie: powieść kończy się w momencie, kiedy bohater — w wyniku wspominania i rozważania własnego życia — postanawia ją napisać. Ależ ona już jest napisana! Jaki jest stosunek doświadczenia pisarza do napisanego dzieła? Dostarcza ono twórcy materiału, z którego ulepi on powieść; ale narrator o tym nie wie, przeciwnie, snobizm, ambicja, miłość odciągają go od skrytego powołania. Musi więc poznać daremność własnego życia, aby wreszcie stanąć twarzą w twarz z twórczą koniecznością. Musi zdobyć tajemnicę, ów „kamień filozoficzny", który pozwoli mu przekształcić rzeczywistość w literaturę. A właściwie: pozorną rzeczywistość w literaturę, która niejako zwróci mu rzeczywistość „prawdziwą". Świat prowadzi do książki, ale książka do świata. Bałwochwalstwo sztuki, które wyznaje Proust, nie ma nic wspólnego z estetyzmem, wśród którego pisarz zresztą wyrósł. Proust to — w pewnym znaczeniu — „realista": dzieło sztuki jest dlań „przekładem", „kluczem rzeczywistości" (aczkolwiek piorunował na realistów, którzy, jak sądził, dają dzieła najbardziej umowne i schematyczne). Literatura to „najsurowsza szkoła życia, prawdziwy Sąd Ostateczny...".

Jak każda eschatologia, także „sąd ostateczny" Prousta odwołuje się do obrazu raju, do stanu sprzed upadku. Tym rajem jest Combray. Wszyscy prawie wielcy artyści początku wieku spotykają się w bałwochwalstwie dzieciństwa, które najzwięźlej wyraził Rilke: „Nie sądźcie, że los człowieka jest czymś więcej niż tym, co streściło się w jego dzieciństwie". Combray jest więc punktem wyjścia wędrówki Prousta, ale także — w pewnym znaczeniu — punktem, który należy z powrotem osiągnąć: artysta musi zdobyć nowe dzieciństwo, drugą niewinność, powtórną świeżość spojrzenia. Zgodnie z antyczną i średniowieczną tradycją, zgodnie także z tradycją francuską, która w naturze chciała widzieć przede wszystkim ład, Proust — malując raj — sięga po obraz ogrodu: w oczach małego Marcela Combray objawia się wprawdzie jako tajemnica, ale również — jako skryty, lecz oczywisty porządek. Dziecinne zachwycenia wpisują się w pojęcie o świecie, którego głównymi cechami są trwałość, nienaruszalność i hierarchiczność. Opis Combray odcina się więc na zmiennym tle życia bohatera jak wielki statyczny fresk albo gobelin, gdzie postacie nabierają prawie że nadnaturalnej wielkości i zmieniają się nieledwie w symbole. Pełno jest u Prousta aluzji do „cnót Com-

* Sandauer, jak mi się zdaje, za wąsko ujmował własną definicję.

bray", do „wielkich postaci" z Combray; w istocie, Combray jest jakby mityczną ojczyzną Marcela. „Złoty wiek" mitów został umieszczony na początku jednostkowego życia. Jedyną troską Prousta — pisze Georges Cattaui — jest „odszukanie niepowrotnego Edenu, owego zamkniętego ogrodu", jakim jest Combray. Bohater i pisarz cierpią wyraźnie na natręctwo zamknięcia: zamykają się w swoich pokojach jak w jaskiniach. Właśnie tak — między innymi — objawia się nostalgia za Combray: wtedy bowiem mały Marcel czuł się w świecie pewnym, osobnym i jemu właśnie przeznaczonym: wiedział, że tu jest jego miejsce, zagwarantowane istnieniem rodziny, społeczeństwa i przyrody, słowem — istnieniem nienaruszalnego ładu, o którym dziecko ani na chwilę nie może wątpić. Nie ma u Prousta takiego określenia, ale wolno chyba powiedzieć, że Combray — to świat, spoczywający w dłoni Boga.

Jeżeli Proust-artysta pragnie, poprzez swe dzieło, powrócić do raju Combray, to przede wszystkim dlatego, że tam właśnie nauczył się doznawać rzeczywistość „prawdziwie", to znaczy — poza fałszerstwami i uproszczeniami rozumu. Bergson pisał: „Między naturą a nami, co mówię? między nami a naszą świadomością znajduje się zasłona, zasłona nieprzenikniona dla większości ludzi, prawie przezroczysta dla artysty i poety". Sztuka — powiadał Proust — „nie ma innego celu niż odsunięcie praktycznie użytecznych symboli, ogólników, na które się konwencjonalnie i społecznie godzimy, słowem wszystkiego, co skrywa rzeczywistość — po to, aby postawić nas twarzą w twarz z tą właśnie rzeczywistością". Inaczej mówiąc, intelekt, ujmując rzeczywistość w użyteczne, lecz płaskie i schematyczne formuły, pozbawia człowieka żywego zrozumienia tej rzeczywistości, którą może dać tylko bezpośredni wgląd — intuicja Bergsona, „zachwycenie" Prousta. Któż zaś prawdziwiej (bardziej intuicyjnie) doznaje rzeczywistość niż dziecko? Artysta znów niejako naśladuje dziecko, ale idzie dalej: integruje intelekt w sztukę, swoje doznanie może zrozumieć — i przekazać czytelnikom. Trzeba „widzieć jasno w zachwyceniu" — pisał Proust.

Mikrokosmos Combray — powleczony, niby witraż, magicznym blaskiem tajemniczości — jest doskonale nieruchomy: wspomnienia najwcześniejszego dzieciństwa nie mają właściwie wieku, nie tyle wchodzą w skład historii człowieka, ile są tym człowiekiem: zapadając w podświadomość, określają wrażliwość i odczuwanie jednostki, która nie wie nawet, że swoje skłonności, odruchowe gusty i nierozumne lęki odziedziczyła po sobie — małym dziecku: trzeba fascynującej pamięci Prousta, by to wszystko wyjawić na światło. Mówił on, że każdy twórca przynosi na świat swoją — jedyną i wyłączną — piękność i że całym jego zadaniem jest odsłonięcie „wewnętrznej ojczyzny" swego geniuszu, to znaczy oryginalności odczuwania, niepowtarzalnego odcienia wrażliwości, która doznaje świat. Combray jest właśnie źródłem i pierwszym obrazem tej wrażliwości: dlatego znajduje się niejako poza czasem, reprezentuje to, co w samym twórcy jest nienaruszalne, raz na zawsze dane; zapowiada też, choćby swą strukturą i topografią, zarówno całe życie bohatera, jak dzieło sztuki, które zostanie „opowiedziane" przez narratora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Ład Combray jest ładem artystycznego arcydzieła i nie przypadkiem Proust ustawił je w cieniu średniowiecznego kościoła, kościoła, który uważał za najdoskonalszy prawzór swojej powieści i — idąc dalej — każdego wielkiego duchowego osiągnięcia.

Combray jest jednak równocześnie średniowieczne — i mieszczańskie. Magiczna nieruchomość pierwszych wspomnień uprzytamnia nam także moment zastygnięcia i przesilenia wartości społecznych i kulturalnych dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa, moment, który przypadł właśnie na dzieciństwo Prousta. Combray jest nieruchome nieruchomością klasy, która osiąga zenit swego rozwoju: nic jej jeszcze nie grozi — prócz jej samej (w *Poszukiwaniu* upadek arystokracji i mieszczaństwa zostanie spowodowany wewnętrznymi tylko siłami rozkładu). Świat pojęć, właściwy Combray, ustalił się jakby raz na zawsze, wiadomo, gdzie cnota, a gdzie błąd, gdzie brzydota, a gdzie piękno, gdzie miejsce każdego człowieka i każdej społecznej warstwy. Ciotka Leonia, najdoskonalsze wcielenie mieszczańskiego Combray, niczego nie boi się bardziej niż zmiany, pojawienie się nieznajomej postaci napawa ją zdumieniem i lękiem; póty nie zazna spokoju, póki jej nie rozpozna i nie „przywłaszczy", umieszczając w swoim znajomym i nienaruszalnym kręgu pojęć. Także społeczeństwo — w oczach ciotki Leonii — stanowi jakby automat, zdolny, w niezmierzonym kształcie, funkcjonować nieskończenie długo, byle tylko wszyscy pamiętali, jakie jest ich powołanie: arystokracja winna reprezentować tradycję, mieszczaństwo — bogacić się i czuwać nad porządkiem, lud wreszcie — pracować. Nieprzenikliwość i niezrozumienie między klasami stanowić będą często przedmiot szyderstwa Prousta: w istocie, stanął on — w swej twórczości — przed arcytrudnym zadaniem: Combray mieszczańskie musiał w sobie „zniszczyć", aby dojść do intelektualnej wiedzy o świecie; ale Combray dziecka musiał ocalić, aby osiągnąć artystyczne doznanie rzeczywistości. To pęknięcie rzutuje także na erotyzm Prousta: wiadomo, iż rozkosz kojarzyła mu się z uczuciem profanacji (rodziców, rodziny, tradycji); ale znowu — w osobistej jego moralności — napisanie *W poszukiwaniu straconego czasu* stanowiło odkupienie wszystkich grzechów i nikczemności życia. Swoim dziełem — Proust usprawiedliwiał się wobec „cnót Combray".

Błądząc po ogrodach Combray, mały Marcel marzy: o poznaniu wielkiego świata, o podróży do Balbec i Wenecji, o szalonych miłościach — i o tym także, by zostać pisarzem. Otóż wszystkie te marzenia się spełnią — i wszystkie przyniosą gorycz i rozczarowanie, z wyjątkiem ostatniego. Ma słuszność Ramon Fernandez mówiąc, iż *Poszukiwanie* to „metafizyczny romans kryminalny": kiedy i jak bohater odnajdzie prawdę (tzn. swoje powołanie), którą przeczuł w dzieciństwie? Taki jest właśnie klucz kompozycyjny: z biografii Marcela zostanie w powieści zachowane to tylko, co znajduje się „na przecięciu realnego życia i marzeń dzieciństwa", by zacytować Germaine Brée, autorkę najlepszej niewątpliwie książki o Prouście *(Od utraconego do odnalezionego czasu)*. Inaczej mówiąc, los Marcela zamknięty jest na zawsze horyzontem Combray. Przed dzieckiem otwierają się jednak, jak w średniowiecznej przypowieści, dwie drogi, „zła" i „dobra": pierwszej patronuje Swann, ten uroczy człowiek i nieudany artysta, który poprzedza Marcela na ścieżkach snobizmu i erotyzmu; drugiej po prostu — matka. „Szczęśliwa pomyłka" narratora (szczęśliwa, bo bez niej nie byłoby odkupienia) ma swój początek owej nocy, kiedy dzieciak terroryzuje matkę, aby go pocałowała: Marcel ustępuje swojemu egoizmowi, rozprasza się coraz bardziej, asystuje Guermantes'om, szaleje z miłości, coraz jest „mądrzejszy", ale też bardziej zrozpaczony. Trafia wszakże w swojej wędrówce na ludzi, których przykład winien go otrze-

żwić: to Elstir, Bergotte, to także wspomnienie Vinteuila; w istocie, ratunkiem może być tylko zrozumienie i świadome odtworzenie pierwotnych wrażeń młodości — tzn. wrażeń, które są zaczątkiem sztuki, takich, jak słynny widok dwóch wież kościoła w Martinville. Proust kilkakrotnie wyrzuca sobie, że uląkł się — z lenistwa, próżności, miłości — ascetycznego trudu, którego żąda powołanie. Nie miał siły ani odwagi, by zejść aż do praźródła wrażenia, intelektualnie opracować metodę twórczości (bowiem intelekt, aczkolwiek służebny, gra jednak olbrzymią rolę). Słowem, zbudowanie dzieła sztuki jest dla Prousta przede wszystkim problemem moralnym, i dlatego, skoro tylko przekroczył Rubikon, poczuł się uniewinniony wobec „cnót Combray".

II

„Wiele mam jeszcze pożądań, ale nie mam już żadnej nadziei" — napisał kiedyś Proust do księżnej Bibesco. Temu wyznaniu odpowiada w *Czasie odnalezionym* okrzyk Marcela: „O drzewa, i wy także nic mi już nie macie do powiedzenia!" To znaczy: straciłem możliwość spontanicznego porozumienia z przyrodą, ba, z sobą samym, tym dawnym ja, które umiało „rozmawiać" z drzewami. Także na początku *Strony Swanna* mówi Proust, że był „uboższy niż człowiek jaskiniowy". Inaczej: nie miał już nic na własność, nic stałego i nienaruszalnego, za życia przeżył własną śmierć: objawia się ona bowiem „w sposób straszliwie pozytywny". Człowiek nieustannie umiera, bo umierać to tracić tożsamość, zmieniać się w kogoś innego niż ten, którym się jest: „Nie wiedziałem nawet... kim jestem". Bo też powieść Prousta ma swój początek w momencie, kiedy jej bohater nie jest — niczym; rozproszył się, rozmienił na tysiące chwil, które były tylko zmienną wypadkową stosunków międzyludzkich, rządzonych rozpaczliwym poszukiwaniem przyjemności, „rozrywki" w pascalowskim znaczeniu. Słowem, Marcel został pochłonięty przez czas. Ogłusza się jeszcze pożądaniami — ale stracił nadzieję: tę mianowicie, że zrozumie i usprawiedliwi swoje istnienie. *W poszukiwaniu straconego czasu* startuje z punktu, który jest mniej nawet niż świadomością absurdu: konkretnym doświadczeniem nicości.

W Combray Marcel żył teraźniejszością — jak każde dziecko: od tej pełni przeszedł wszakże do poczucia pustki i braku. Jak to możliwe? „Już jako dziecko — notuje Germaine Brée — szkicuje wyobraźnią i inteligencją postępowanie, które będzie postępowaniem dojrzałości: zmierzać mianowicie będzie najpierw do zniszczenia ładu i hierarchii świata Combray". Marcel niejako zdradza Combray na rzecz Swanna i Guermantes'ów, wybiera ambicję i miłość, a więc szuka spełnienia w porządku obiektywnym, w społeczeństwie i wśród ludzi. Tym samym poddaje się czasowi chronologicznemu i musi zaufać inteligencji, która ma odsłonić oczekujące go światy. Prowadzi go poczucie tajemnicy: Balbec i Wenecja, diuszesa Guermantes i „słoneczny bóg", Saint-Loup, skrywają — w oczach Marcela — nieokreślony sekret; tymczasem miraż rozwiewa się, skoro go tylko dotknąć: Swann zmarnował życie, diuszesa własną pustkę maskuje samouwielbieniem, Saint-Loup to zwykły pederasta. Inteligencja, poznając ludzi, odziera ich z tajemnicy; zaś ten, który pragnie spełnić się w czasie, stwierdza, że czas jedną ręką odbiera to, co daje drugą, zmie-

niając życie w szereg przypadkowych momentów, niczym ze sobą nie związanych i prawie jednakowo ulotnych. Sekret był tylko funkcją oczekiwania, niejasnym przeczuciem — przeczuciem czego? Tego Marcel nie wie, nie umie, nie chce się skupić, osiągnąć prawdy... upiera się przy swojej pomyłce i — rozczarowany do arystokracji — całą nadzieję kładzie w miłości. Daremnie. Powieść traci stopniowo swe liryczne napięcie i zmienia się w quasi-masochistyczny, jednolicie okrutny traktat o znikomości wszystkiego, co pod słońcem.

Czym jest wszakże ten sekret, którego szuka Proust? Młodzieńczym urojeniem? Nie. *W poszukiwaniu straconego czasu* — odpowiada Georges Poulet — to „powieść egzystencji, pragnącej odzyskać własną esencję". Proust chce dokopać się „fundamentów", „głębokich pokładów", „twardego gruntu, gdzie można się oprzeć". Odwrotnie, niż początkowo sądzono, Proust nie dąży bynajmniej do wykazania zmienności człowieka w czasie, mała to pociecha opisać własne nieszczęście w dziele, prędzej czy później skazanym na zapomnienie. Chce raczej odnaleźć głębokie, nienaruszalne ja, to, z którego płynie „ów wieczny i natychmiast rozpoznawalny śpiew", „osobliwy śpiew, którego monotonia... świadczy o niezmienności składowych elementów duszy". Inaczej mówiąc, Proust pragnie uratować, a nie zniszczyć „istotę" jednostki i powiada wyraźnie, że w człowieku istnieją „cudowne dziedziny", które każdemu pozwalają być poetą, to znaczy wrócić do tej autentyczności, którą osiągnął pisarz. Tak więc wszyscy, którzy w Prouście widzieli przede wszystkim analityka, bądź to społeczeństwa, bądź jednostkowej psychiki, brali negatywną przesłankę jego rozumowania za wniosek: doprowadza on do absurdu (wcale nie nowe) twierdzenie o rozpadzie osobowości pod wpływem działania czasu po to, by w całkiem nowy sposób tę osobowość uratować. „Nie jest się już nikim. Jakże więc, szukając swojej myśli, swojej osobowości jak zgubionego przedmiotu, udaje się w końcu znaleźć swoje własne ja, a nie jakiekolwiek inne?" To prawda, że trudno się od razu połapać w zamyśle Prousta: po prostu dlatego, że jego powieść jest przeżywana przez bohatera pod znakiem czasu utraconego (= rozpadu osobowości), ale napisana pod znakiem czasu odnalezionego (czyli, że posiada jakość właściwą ponownie scałkowanemu ja). Musi być więc rozpatrywana podwójnie: raz jako dokument intelektualnej analizy i kronika czasu chronologicznego: raz zaś — jako świadectwo poetyckiej syntezy i dowód wewnętrznego trwania.

Jest więc dwu Proustów i pod wnioskiem, jaki można wyciągnąć z pierwszego, podpisałby się zapewne... skrajny naturalista (osobistość szczególnie przez pisarza znienawidzona): pod koniec niszczącej krytyki, jaką przeprowadza Proust, „jego światem rządzi wyraźnie pesymistyczna i deterministyczna koncepcja człowieka i społeczeństwa — pisze Germaine Brée. — Jest on zmiennym wyrazem stosunków społecznych, równie zmiennych i chwiejnych; ostateczne przyczyny tych stosunków wydają się natury biologicznej, co skazuje wszystko na upadek i zniszczenie". Intelekt zrywa, jedną po drugiej, maski wielkiego towarzystwa: poezja wielkich nazwisk wynika wprost z nieprzystępności ich właścicieli; urok i wdzięk to tylko konwencjonalna waluta, dzięki której mikrogrupy mogą sobą wzajemnie pogardzać; w grze społecznej nie ma żadnej tajemnicy, wszystko jest stosunkiem, relacją, pojęciem, najczęściej absurdalnym, jakie jedni mają o drugich; toczy się tu nieustanna walka, której stawką jest po prostu — poniżenie bliźniego. Studium snobizmu

jest więc w istocie studium ambicji i urazu wyższości; okrutna paralela, przeprowadzona między salonem diuszesy de Guermantes a szaletem na Polach Elizejskich, strzeżonym przez równie kapryśną i niedostępną babkę, wskazuje dowodnie, że tworzenie fikcyjnych układów towarzysko-społecznych stanowi we wszystkich warstwach ratunek przed poczuciem pustki i klęski własnego istnienia. Ale cała ta gra jest na dodatek udaniem, komedią: pękają wszelkie konwencje, kiedy zagrożona zostanie osobista przyjemność: diuk de Guermantes nie przyjmuje do wiadomości śmierci brata, spiesząc na spotkanie z kochanką; choroba Swanna niewiele waży w porównaniu z kolorem bucików diuszesy. Pożądanie jest koniem trojańskim, przez którego padają twierdze: pederastyczne machinacje Charlusa nobilitują najbardziej podejrzane osobistości i on sam spada wreszcie w otchłań drwiny i potępienia, ponieważ nie umiał pogodzić pogoni za rozkoszą z regułami własnej koterii. Wspólnym mianownikiem proustowskiego „towarzystwa" (bezgranicznie głupiego, ponieważ sztuka i myśl są w nim tylko pretekstami rozrywki) okazuje się w końcu — Sodoma; postacią, ku której wszyscy grawitują, jest nie tyle diuszesa de Guermantes, ile obskurny Morel — kochanek Charlusa, pupil Verdurinów, zagadkowy przyjaciel Albertyny *.

Jednak intelekt, demaskując, osiąga tylko cząstkową wiedzę o ludziach. Postacie Prousta są nie poznane do końca i niepoznawalne, umykają nawet bystrości samego pisarza. W końcu nie wiadomo nawet, czy diuszesa de Guermantes jest dobra czy zła, wierna czy rozpustna, jak — ku zdumieniu Marcela — twierdzi Charlus. Proust mówił o psychologii w czasie, analogicznie do przestrzennej geometrii. Głębokie ja broni się jednak przed takim poznaniem, ponieważ samo jest całką czasu, sumuje rozmaite momenty losu, ćwiartowanego przez analizę na arbitralne części. Jak dla konwencjonalistów, wynik poznania zależy od punktu, który obrał poznający: kiedy Marcel kocha Albertynę, gromada szpiegów, którymi otoczył kochankę, przynosi mu wiadomości świadczące o jej oddaniu i niewinności, kiedy zaś obojętnieje, wydaje mu się pewne, że Albertyna jest lesbijką. Co więcej, poznawszy człowiek sam nieustannie umiera i rodzi się na nowo, zmienia w zależności od życzeń i pragnień, jakie zgłasza wobec bliźnich: słowem, jest wypadkową stosunków międzyludzkich, istnieje w innych i dla innych — zawsze rozmaicie. Relacje ludzi są dziedziną skrajnego relatywizmu. Najlepiej widać to w miłości: miłość to próba stworzenia trwałej więzi dwu zmiennych w czasie istot: kwadratura koła. To choroba, opętanie, pozbawione realności „obiektywnej" i absolutnie nie usprawiedliwione: Proust z reguły dobiera swoim postaciom kochanki wśród istot godnych pogardy: Rachel, Odeta, Albertyna to zwykłe utrzymanki, zawsze głupie, a na ogół interesowne. Jeśli obudziły wielką miłość, to dlatego, że przypadkowym oporem pobudziły pożądanie. Jest wszakże patos w erotyzmie i nie przypadkiem zajmuje on tyle miejsca w powieści. Mianowicie, stanowi najtrudniejszą z pokus, które musi wyczerpać Marcel, zanim domyśli się swego powołania. Miłość jest najwyższą, choć daremną próbą poznania głębokiego ja — w innym i w sobie. „...było dobrze, mówiłem sobie, że zastanawiając się stale, co też ona może w każdej chwili robić,

* Inwazja homoseksualistów, tak widoczna w drugiej połowie powieści, skłoniła wielu krytyków do przypuszczenia, że Proust przestawał panować nad swoimi natręctwami, skrzywiając tak nieco perspektywę swego dzieła.

myśleć, chcieć... znajdowałem stale otwarte drzwi, drzwi porozumienia *(communication)*, które otworzyła we mnie miłość, i czułem, jak zalewa mnie życie innego człowieka..." „Marcel chce poznać — i pochłonąć, przywłaszczyć sobie kochankę. Miłość jest więc namiastką sztuki, która również dąży do odkrycia i zagarnięcia istoty ludzi i rzeczy. Ponieważ ponosi klęskę, zmienia się — w *Uwięzionej* i w *Nie ma Albertyny* — w studium samotności i sadyzmu. Te części powieści — przeniknięte natręctwem szpiegostwa, kłamstwa i zdrady, pełne także wyrzutów sumienia — wprowadzają czytelnika w klimat systematycznego obłędu, godny Franza Kafki *. Marcel chce utrzymać „drzwi" otwarte: ale zabiegi zazdrości — o ile to jeszcze zazdrość... — tłuką zawsze w nieprzenikniony mur: „inny" istnieje naprawdę i nigdy go nie będzie można poznać, raz dlatego, że intelektualna analiza, spętana namiętnością, nigdy nie zdoła trwale wyczerpać zawiłej złożoności relacji międzyludzkich, ustawicznie płynnych; a po drugie, głębokiej jaźni w ogóle nie da się sprowadzić do całokształtu tych relacji. Człowiek znika w czasie — i to jest pierwsza tajemnica; ale także — trwa w czasie, to zaś jest groźniejszym jeszcze sekretem. „Człowiek jest tym stworzeniem, które nie może wyjść z siebie i twierdząc przeciwnie, kłamie." Miłość do Albertyny stanowi więc punkt zwrotny w historii Marcela. Na drodze, którą obrał, doszedł do granicy obłędu — i przegrał. Koniec moralitetu części pierwszej.

Chcąc spełnić się w świecie zewnętrznym, wśród ludzi, ambicją i miłością — Marcel przekonał się, że jest dziurawym workiem, przez który ucieka jedność psychiki, płótnem, na którym życie wyświetla zmienny i przypadkowy film, bezpowrotnie określony rytmem biologicznego starzenia się organizmu. Wszystko, co mu pozostało, to sceptyczny kodeks intelektualnych schematów. Nie obchodzi go już nawet własne dzieciństwo (wizyta u Gilberty Saint-Loup) i stracił zaufanie do literatury, która pretensjonalnie odnotowuje powierzchnię zjawisk (parodia dziennika Goncourtów). Oddał się we władzę czasu chronologicznego, który rozpuścił w nim przeszłość — przez zapomnienie — i przyszłość — przez wielokrotną jałowość oczekiwania. A jednak właśnie pamięć będzie dlań tym punktem oparcia, dzięki któremu, jak Archimedes, powstrzyma bieg życia i powróci do olśniewającej teraźniejszości wiecznego trwania.

III

„Pogrążony w smutnych myślach... — opowiada w *Czasie odnalezionym* Marcel — wszedłem na dziedziniec pałacu Guermantes i w moim roztargnieniu nie zobaczyłem nadjeżdżającego pojazdu; na krzyk wattmana zaledwie zdążyłem żywo uskoczyć w bok i cofnąłem się na tyle, by się mimowolnie potknąć o źle wyrównane płyty... Ale w chwili, kiedy wróciwszy do równowagi postawiłem stopę na płycie nieco niższej niż poprzednia, całe moje zniechęcenie rozwiało się, ustępując szczęśliwości, tej samej, którą — w rozmaitych okresach życia — odczułem na widok drzew, jakie zdawało mi się,

* Historia Albertyny jest parafrazą rzeczywistego „uwięzienia" kochanka Prousta, Agostinelliego — afery, która była dla pisarza pasmem nieznośnych tortur.

że rozpoznaję podczas spaceru wokół Balbec, na widok dzwonnic w Martinville, w smaku magdalenki, umaczanej w naparze, i w tylu innych wrażeniach, o których już mówiłem i które wydały mi się uogólnione w ostatnich dziełach Vinteuila. Jak w chwili, kiedy kosztowałem magdalenkę, zniknął cały niepokój o przyszłość, całe intelektualne zwątpienie... I tym razem obiecałem sobie, że nie pogodzę się z nieświadomością, dlaczego..."

Właśnie — dlaczego? Scena na dziedzińcu pałacu Guermantes jest zwrotnym punktem *W poszukiwaniu straconego czasu*. Dotąd Marcel rozpraszał się, gubił, mylił — i teraz, kiedy stracił wszelkie złudzenia i wszelką nadzieję, dostrzega, przypadkowo i niezasłużenie, szansę ratunku. Jest to jednak w istocie moment heroizmu intelektualnego: przez całe życie, niczym dalekie wezwania, towarzyszyły mu (co prawda coraz rzadziej) te niepojęte chwile szczęśliwości; dopiero teraz zdecydował się za wszelką cenę zrozumieć, co nadawało im tajemniczą moc. To zrozumienie da mu do ręki klucz własnego życia i — tym samym — klucz arcydzieła, które musi napisać, aczkolwiek tak mało pozostało mu czasu.

Marcel był przez chwilę szczęśliwy. Dlatego, że wrażenie, jakiego doznał, zstępując na niższą płytę chodnika, było tym samym wrażeniem, które niegdyś przeżył w Wenecji: tak, „to była Wenecja, o której nic mi nigdy nie powiedziały ani moje starania, aby ją opisać, ani rzekome migawki, zdjęte przez moją pamięć, i którą zwróciło mi wrażenie, jakie kiedyś odczułem na dwóch nierównych płytach baptysterium świętego Marka — zwróciło razem z wszystkimi innymi wrażeniami, złączonymi tego dnia z tym właśnie wrażeniem..." Słowem, pamięć podświadoma oddała Marcelowi — nagle i z niebywałą mocą — zespół wrażeń, pogrążonych już w zapomnieniu: stojąc na dziedzińcu paryskiego pałacu, poczuł się nagle — gdzie indziej; ciągła „rzeczywista" przestrzeń, liniowy, chronologiczny czas, pękły jakby i ustąpiły na minutę przestrzeni i czasowi — wewnętrznym. Zjawisko — mimo swej gwałtowności — częste, powszechne i doskonale znane psychologom: zarówno w swej przeciętnej odmianie, jak i pod postacią tzw. fenomenu *du déjà vu*, kiedy to człowiek rozpoznaje widoki, których naprawdę nigdy nie widział. Jednakże — wbrew pozorom — Proust nie ufa ślepo pamięci: chwile szczęśliwości to dlań tylko punkt wyjścia duchowego trudu, którego nie można sprowadzić ani do mechanizmu skojarzeń, ani do igraszek podświadomej pamięci: zapewne, ma ona swoją wartość, zwłaszcza dla artysty nieocenioną, ale głównie jako przykład i jako budulec. Oddać się jej bez reszty — to popaść w sentymentalizm, godny co najwyżej Lotiego.

Jeśli Marcel był szczęśliwy w Paryżu — to przede wszystkim dlatego, że był szczęśliwy w Wenecji, i właśnie w momencie, który mu się tak nieoczekiwanie powtórzył. Wizyta w Wenecji to jedno z rzadkich doświadczeń narratora, które mu nie przyniosło rozczarowania. To miasto jest jednym dziełem sztuki: działa na Marcela trochę tak, jak sonata Vinteuila czy obraz Elstira. Ale inne momenty błogostanu wiążą się z reguły z dzieciństwem Marcela: magdalenka, wieże w Martinville, krzaki dzikiego głogu. „Kiedy jest się młodym, w wieku, który miałem za czasu spacerów w stronę Méseglise, nasze pragnienie, nasza wiara nadają (nawet) strojowi kobiety jednostkową szczególność niezniszczalną esencję." Tylko w młodości ujmujemy rzeczy syntetycznie i intuicyjnie, w całej ich jednorazowości i wyłączności. „O stronie

Méseglise i o stronie Guermantes muszę myśleć zwłaszcza jak o głębokich pokładach mojego ducha, jako o twardych gruntach, na których mogę się jeszcze oprzeć. Dlatego, że wierzyłem w rzeczy, w ludzi... ludzie i rzeczy, które (wtedy) poznałem, są jedynymi, które biorę jeszcze poważnie i które przynoszą mi jeszcze radość. Bądź dlatego, że wyschła we mnie wiara, która stwarza, bądź dlatego, że rzeczywistość tworzy się tylko w pamięci, kwiaty, które widzę dziś po raz pierwszy, nie wydają mi się prawdziwymi kwiatami". Trafnie komentuje to Georges Poulet: dla Prousta, tak jak dla Rousseau, na początku istnieje naturalna identyczność między doznającym ja a doznaną rzeczą. Ale u Rousseau ta identyczność jest po prostu założona; u Prousta, przeciwnie, wydaje się bardziej zaproponowana niż dana, musi wyrazić się w dążeniu ja do przedmiotu, dążeniu, które można określić jako akt wiary. „Każde wrażenie — powiada Proust — jest podwójne, na wpół wsunięte w przedmiot, przedłużone w nas samych." Inaczej mówiąc, poznanie jest relacją podmiotu i przedmiotu, wzajemną wymianą, stosunkiem miłości i ufności; w *Stronie Swanna* Marcel, patrząc na krzaki głogu, odtwarza je w sobie, naśladuje i przywłaszcza; aby w pełni uchwycić doznanie, należy wyrazić jednocześnie doznające ja i doznany przedmiot. „...grubiańskie i fałszywe jest doznanie, które umieszcza wszystko w przedmiocie, podczas gdy wszystko jest w duchu *(ésprit)*." Jakże jednak odzyskać tę spontaniczną zgodę z rzeczywistością, która była przywilejem dzieciństwa, fundującego niejako głębokie ja człowieka? Jak odnaleźć jedność ducha, rozproszonego przez doznania zewnętrzne, przypadkowe?

Marcel uratował więc na chwilę — szczęśliwego siebie przeszłości; nie poskromił jednakże czasu, zdołał mu co najwyżej odebrać małą cząsteczkę własnego ja, ocaloną wiarą, którą niegdyś odczuwał. Co dalej? Ciągle zamyślony, wchodzi do pałacu i siada w bibliotece, czekając, aż w salonie skończy się koncert. Medytację przerywają mu dwa nowe — zbawcze! — wrażenia: brzęk łyżeczki o talerzyk, szorstkość nakrochmalonej serwetki na wargach uprzytamniają mu — w podobnym klimacie błogości — niedawną podróż koleją (stuk klucza o osie) i pobyt w Balbec (identyczna szorstkość serwetki). „...te błogosławione wrażenia... (to miały ze sobą wspólnego) ...że odczuwałem je jednocześnie w chwili obecnej i w chwili odległej, tak iż brzęk łyżeczki o talerzyk, nierówność płyt, smak magdalenki sprawiały, że przeszłość zagarniała teraźniejszość, i wahałem się już, nie wiedząc, w której się właśnie znajduję; prawdę mówiąc ten, kto wtedy we mnie doznawał owego wrażenia, doznawał go w tym, co miało ono wspólnego dzisiaj i kiedyś, w tym, co w nim było pozaczasowego; ten ktoś pojawiał się zaś tylko wtedy, kiedy — dzięki którejś z tożsamości między teraźniejszością a przeszłością — znajdował się w jedynym środowisku, gdzie mógł żyć i rozkoszować się istotą rzeczy, to znaczy poza czasem" *.

* Muszę tu wytłumaczyć, dlaczego cytuję Prousta we własnym — skądinąd nieudolnym — przekładzie. Nie jestem bynajmniej przeciwnikiem prac Boya i Rogozińskiego, aczkolwiek obie wymagają — moim zdaniem — poprawek, jak każdy przekład. Jednakże Rogoziński, w trosce o czytelność, gubi często ścisłość terminów, zasadniczą przy analizie krytycznej. Tak np. w tym zdaniu, ponieważ „être" przetłumaczył jako „istota", zabrakło mu słowa na „essence" i zadowolił się mętną „treścią". Tymczasem Proust użył „être" w sensie „stworzenie, jednostka, ktoś", zaś „essence" w sensie „istoty rzeczy", filozoficznej „esencji" — jak wynika z porównania

Stuk klucza o osie, brzęk łyżeczki o talerzyk — to doznania zwykłe, mniej potężne od poprzednich, ponieważ mniej naładowane szczęściem. Jednakże one właśnie umożliwią napisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*. Ta „wiara, która stwarza", wyschła już w Marcelu; ale istnieje jeszcze druga szansa: „bądź dlatego, że rzeczywistość tworzy się tylko w pamięci". Nie ma żywiołowej zgody między jaźnią a przedmiotem, ale pozostała r ó w n o l e g ł o ś ć a n a l o g i c z n a, m i ę d z y j a o d l e g ł y m a j a t e r a ź n i e j s z y m. Jeśli prawdziwe doznanie jest „w duchu", to odnajdując jedność ducha, trwanie świadomości poza przypadkowością czasu, Marcel uratuje zarazem pełnię wrażenia, może nie tak doskonałego, ale częstszego i pożyteczniejszego w twórczości, ponieważ — nakładając na siebie odległe, lecz analogiczne doznania — pisarz może nadać każdemu wrażeniu rangę „wiecznego momentu". Jest to, jak powiada Georges Poulet, „metaforyczna funkcja pamięci", Proust zaś wielokrotnie podkreślał, że prawdziwa sztuka jest tylko w metaforze (godny uwagi wpływ symbolizmu na poetykę Prousta). Poznanie zmysłowe jest na ogół przypadkowe i wątłe, „linearne", jak mówi Proust; co innego r o z p o z n a n i e, ponieważ posiada ono „podbudowę, konsystencję bogatej orkiestracji", mówiąc prościej, implikuje istnienie „wiecznych elementów duszy", inaczej — niepowtarzalnej jednostkowości człowieka. „Tak więc jedynym możliwym poznaniem siebie — pisze Georges Poulet — jest roz-poznanie. Skoro na wezwanie doznania teraźniejszego pojawia się doznanie przeszłe, stosunek, jaki powstaje, funduje ja, ponieważ funduje poznanie ja. Rozpoznając byt, który niegdyś istniał, tworzymy fundament bytu, który istnieje obecnie. Byt prawdziwy, byt esencjalny to ten, który rozpoznajemy w przeszłości, nie w teraźniejszości, ale w stosunku wiążącym przeszłość i przyszłość, to znaczy między nimi dwiema." Tak kończy się część druga — i ostatnia — moralitetu Prousta.

I rzeczywiście — Marcelowi nic już teraz innego nie pozostało, jak napisać dzieło, które będzie właśnie wyrazem głębokiego ja, „esencjalnego bytu". To dzieło zostanie ufundowane na pamięci, ale nie świadomej ani też podświadomej, raczej na „p a m i ę c i a n a l o g i c z n e j", tej, która pracuje poza czasem, między przeszłością a teraźniejszością *. W odszukanych cząsteczkach egzystencji Marcela sprawdza ona nieustannie tożsamości, odnajduje w niezliczonych doznaniach wspólną przyczynę, to znaczy — głęboką istotę człowieka, któremu już się zdawało, że rozproszył się w czasie. I nawet ten czas, niegdyś wrogi i nienawistny, zostaje teraz ponownie wcielony, wchłonięty przez dzieło pisarza, który — by ostatni raz zacytować Pouleta — niewątpliwie wierzył, że „czas jest prawdziwie skończony tylko wtedy, gdy zostanie ukoronowany przez wieczność, wieczność człowieczą, osiągniętą przez tego, kto posiędzie własną esencję". Dlatego powieść Prousta wywiera na czytelniku tak osobliwe wrażenie, Cocteau napisał, że przypomina — obfitością intryg, nagłymi olśnieniami, swoją poetycką irrealnością — po prostu sen. W istocie — wszystko tu jest i n n e, jakby nowe, skąpane w tej „monotonii geniuszu", o której mówił Proust, poszukujący „gładkiej jednolitości",

z innymi fragmentami. Te terminy coś znaczą! Poza tym Rogoziński opuścił pół zdania pobocznego, mniej zresztą ważnego myślowo, ale konkretnego.

* Brak mi już miejsca i czasu, by przypomnieć i oświetlić znaczenie, które przypisywał Proust poznaniu analogicznemu, w jakim w ogóle widział specyfikę sztuki.

jaką stawiał nad wszystko. To arcydzieło ma rzeczywiście swoistą monotonię, stwarza świat po raz wtóry, właśnie na modłę głębokiego ja pisarza, które musi być zawsze ze sobą tożsame. *W poszukiwaniu straconego czasu* wynurza się z nocy, z półsnu, w którym pogrążony był Marcel, i stopniowo, niczym fascynujący i nawet potworny kwiat, rozrasta się i ogromnieje, zastygając wreszcie w zgoła katedralną nieruchomość: „zbuduję moje dzieło na kształt średniowiecznej katedry..." Totalność przedsięwzięcia wprawia w osłupienie. Pod koniec życia Proust czekał już na śmierć, pragnął jej nawet. Tak, każde nowe doświadczenie, każde wspomnienie, przyniesione przez nieznużoną pamięć, było dla pisarza tylko ciężarem. Musiał je przekształcić i włączyć w dzieło, ponieważ dzieło było nim, samego zaś siebie uważał za pustą skorupę. Maniakalna pasja, z jaką rozszerzał *Poszukiwanie*, może mieć jedno tylko wytłumaczenie: ponieważ zdruzgotał i przemodelował całą swą rzeczywistość, zamykając ją w dziele, nie mógł ścierpieć, aby cokolwiek istotnego poza nim zostało. I tu chyba tkwi najgłębsza „mieszczańskość" Prousta: w tej żarłoczności, godnej zresztą podziwu, w tym geście zagarnięcia, posięścia, wchłonięcia — wszystkiego.

Obcowanie z geniuszem przeraża. Spędziłem nad Proustem kilka tygodni, czytając na przemian *Poszukiwanie* i poświęcone mu rozprawy *. Zgrozę budzi zarówno niewyczerpalna złożoność dzieła Prousta, jak nieprawdopodobny stopień świadomości intelektualnej, którą ten pisarz posiadał. Wszystkie prace o Prouście to tylko — bardziej lub mniej — inteligentne komentarze do uwag, jakie na temat literatury można znaleźć w *Poszukiwaniu*. Ten „intuicjonista" wiedział o sobie, o swoim dziele wszystko. Samotematyczność powieści sprawiła, iż zawiera ona w sobie własną swą krytykę — przypadek w dziejach literatury prawie że nie spotykany.

Muszę teraz powiedzieć, że spłacałem tylko — jakże nieudolnie — dług, zaciągnięty u Prousta. Tak się złożyło, że *W poszukiwaniu straconego czasu* przeczytałem dość młodo, w całości i po francusku. Z tej lektury, która trwała całą wiosnę, wyszedłem całkiem odmieniony. Pewnego dnia spostrzegłem, że inaczej czuję, inaczej patrzę, że rzeczywistość zmieniła — co zmieniła?... Barwę chyba, klimat? Rzadko to bywa dane w życiu, chociaż z przyjacielskich wyznań wiem, że ta przygoda z Proustem niejednego spotkała. Proust, raz pokochany, nie darowuje. Działa on na czytelnika na znacznej głębokości ducha: u podstaw wrażliwości. Zresztą i to przewidział, i to umiał zinterpretować. Jest w *Poszukiwaniu* cała teoria odbioru dzieła sztuki, teoria komunikacji artystycznej, oparta znowu na quasi-magicznej potędze analogii.

Tak więc ten wielki egotysta okazuje się w końcu człowiekiem, dla którego samotność była tylko środkiem porozumienia się z ludźmi. Mówi przecież „my" w wyznaniu, tak poetyckim, tak patetycznym, które rzuca w *Czasie odnalezionym:* „Wielkość sztuki... polega na tym, aby odnaleźć, uchwycić

* Syntezą tych rozpraw — a raczej kilku z nich, najdalej idących — jest ten szkic. Najwięcej zawdzięczam książce Germaine Brée i rozdziałowi o Prouście w *Etudes sur le temps humain* Pouleta. Zaczerpnąłem jednak również z książek Cattaui, Guicharda, Pierre-Quinta, Fernandeza, Moutona, C. Mauriaca. Ciekawa interpretacja Curtiusa, który widział w Prouście platonika, wydaje mi się przesadna — została ona zresztą zarzucona. Trudno dziś — bez śmiesznej pretensjonalności — wysuwać własne tezy o Prouście inaczej niż w udokumentowanej monografii, chyba że konfrontuje się go z własną filozofią, jak to zrobił Sartre (którego interpretacja: Proust antytezą egzystencjalizmu — pokrywa się z grubsza z poglądem Pouleta).

i ukazać nam tę rzeczywistość, od której żyjemy z dala i odchylamy się coraz bardziej w miarę, jak nabiera gęstości i nieprzepuszczalności wiedza umowna, jaką zastępujemy tę rzeczywistość, ryzykując, że umrzemy, wcale jej nie poznawszy; tę rzeczywistość, która jest po prostu naszym życiem, prawdziwym życiem, życiem wreszcie odkrytym i rozświetlonym, jedynym więc życiem rzeczywiście przeżytym, tym, które — w pewnym sensie — gości zarówno w każdym człowieku, jak w artyście..." *

Jan Błoński

* Ten piękny fragment nie został niestety przez Rogozińskiego przełożony, ale zinterpretowany, na dodatek fałszywie. Powiada on po prostu, że „prawdziwe życie" („prawdziwe" opuszcza, podczas gdy to najważniejszy przymiotnik) — to literatura. Wychodzi więc na to, że: a) wielka sztuka to uchwycenie prawdziwej rzeczywistości, która jest naszym życiem, b) że to prawdziwe życie — to literatura (str. 264 w wydaniu PIW-u). Wracamy więc do punktu wyjścia. Proust myślał jednak logicznie...

Władysław Bartoszewski

KONSPIRACYJNE CZASOPIŚMIENNICTWO KULTURALNE W KRAJU W LATACH 1939 — 1945

(ZARYS INFORMACJI) [1]

Z początkiem września 1939 r. pojawiły się ostatnie numery przedwojennych czasopism literackich i społeczno-kulturalnych, po niespełna czterech tygodniach zaś zamilkła również polska prasa informacyjna, zlikwidowana całkowicie przez okupanta. Już w październiku jednak pojawiają się pierwsze pisma konspiracyjne, które usiłują zaspokoić powszechny głód wiadomości o sytuacji politycznej i wydarzeniach na frontach. Wśród dziesiątków czasopism rozwijających się w różnych częściach kraju w pierwszych miesiącach okupacji [2] — trudno byłoby doszukać się jednak periodyku o charakterze literackim. Utwory poetyckie, związane zazwyczaj tematycznie z niedawnymi przeżyciami września, a specjalnie często z bohaterskimi epizodami obrony Warszawy — pojawiają się sporadycznie na łamach prasy politycznej i informacyjnej.[3]

Pierwociny życia kulturalnego w surowych warunkach okupacyjnych sprowadzają się do odnowienia kontaktów pomiędzy rozproszonymi literatami, artystami i uczonymi podczas nielegalnych spotkań w prywatnych mieszkaniach, do organizowania konspiracyjnych wieczornic literackich, głośnej lektury i dyskusji. Stefan Żółkiewski zapamiętał z tego wczesnego okresu odbijaną na maszynie i czytywaną na warszawskich zebraniach *Lutnię* — „pismo artystyczne, z publicystami ze sfer uniwersyteckich, raczej historykami kultury".[4] Na terenie Warszawy, jako największego skupiska inteligenckiego, też można stwierdzić stosunkowo wczesny, a przy tym najżywszy rozwój czasopiśmiennictwa literackiego i społeczno-kulturalnego.

Chronologicznie przodują tu czasopisma satyryczne, których wczesny rozwój jest w pełni uzasadniony funkcją społeczną humoru w warunkach okupacji. „Satyra awansowała do roli obrońcy ogólnonarodowego morale (...) stała się potężną bronią całego narodu w walce z hitleryzmem, kształtując w dużym stopniu okupacyjną obyczajowość i postawę wobec zachodzących wydarzeń" — stwierdził słusznie jeden z czynnych redaktorów prasy tajnej, Grzegorz Załęski, w przedmowie do drugiego wydania swej antologii *Satyra w konspiracji 1939—1944*.[5]

Utalentowani pisarze starszego i młodszego pokolenia, autorzy wierszy, piosenek i fraszek okolicznościowych, dowcipów i felietonów, poświęcili swe

pióra krzepieniu serc kpiną z okupanta, swoistej samoobronie psychicznej poprzez uśmiech. W pismach satyrycznych spotykamy utwory Benedykta Hertza, Aleksandra Maliszewskiego, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Tadeusza Hollendra, Jerzego Wyszomirskiego, Tadeusza Zelenaya i wielu innych.

W 1940 roku pojawiło się co najmniej sześć periodyków tego rodzaju: *Biały Koń*, *Nowa Mucha*, *Lipa* i *Kret* — w Warszawie, *Hak* w podstołecznym Pruszkowie, *Bicz* w Krakowie. W początkach następnego roku notujemy powstanie nowych pism satyrycznych — warszawskiej *Zadry* obok krakowskiego *Hałasu na Ulicy*, a dopiero z listopada 1941 r. datuje się pierwsze znane pismo literackie o charakterze niesatyrycznym — krakowski *Naród i Kultura*. Rzeczywisty postęp w dziedzinie czasopiśmiennictwa kulturalnego przynosi dopiero rok 1942. Wiąże się to niewątpliwie z poważnym rozwojem ruchu konspiracyjnego w kraju, z nader bujnym życiem umysłowym wokół tajnego Uniwersytetu Warszawskiego [6], z krystalizowaniem się i krzepnięciem nowych form życia kulturalnego przede wszystkim w Warszawie i Krakowie (salony literackie, wieczory autorskie, tajne inicjatywy teatralne, muzyczne, plastyczne, żywa działalność antykwariuszy i bibliotekarzy w zakresie udostępniania druków zakazanych), wreszcie z ogólnym rozwojem tajnego drukarstwa i ośrodków ruchu wydawniczego [7].

2 kwietnia 1942 roku ukazał się w Warszawie pierwszy numer miesięcznika *Sztuka i Naród*, wydawanego i wypełnianego treścią przez najmłodsze pokolenie polonistów, w lecie tego roku — marksistowska *Literatura Walcząca*, pod redakcją Władysława Bieńkowskiego i Stefana Żółkiewskiego, której kontynuacją ideową stał się od września 1942 *Przełom* — „Pismo społeczno-literackie inteligencji postępowej", z nowymi wierszami Mieczysława Jastruna. W listopadzie powstało *Lewą marsz*, czasopismo społeczno-literackie lewicy socjalistycznej pod redakcją Teofila Głowackiego. W Krakowie *Miesięcznik Literacki* (red. T. Kwiatkowski i W. Żukrowski) skupił w tym samym czasie najpoważniejsze pióra pisarzy średniego i młodszego pokolenia. Nawet w wyjątkowo niesprzyjających warunkach, na terenie ziem oddzielonych granicą Rzeszy, ukazał się w roku 1942 w Łodzi periodyk literacki *Tyrtej*, założony przy informacyjnym *Biuletynie Kujawskim* przez Grzegorza Timofiejewa i Tadeusza Sarneckiego.

Obok czasopism literackich znaczny krąg czytelników uzyskało seryjne wydawnictwo zeszytów poetyckich pod nazwą *Werble Wolności*, pojawiających się w Warszawie nieregularnie, w odstępach kilkumiesięcznych, począwszy od maja 1942 r. [8]

Do bujnego rozkwitu doszło czasopiśmiennictwo kulturalne w roku 1943, osiągając poważną liczbę 18 tytułów periodyków różnego rodzaju (społeczno-literackich i satyrycznych, drukowanych i powielanych). Obok *Sztuki i Narodu*, *Miesięcznika Literackiego* i *Lewą marsz* zaczęły wtedy wychodzić m.in. *Kultura Jutra* i *Przegląd Spraw Kultury*, *Nurt*, *Sprawy Narodu* i *Droga* — w Warszawie, satyryczne *Na ucho* — w Krakowie, a *Sowizdrzał* — we Lwowie.

Wokół pism kulturalnych tworzyły się skrystalizowane grupy literackie lub szersze środowiska ideologiczno-artystyczne; szczególnie charakterystyczny przykład stanowią tu grupy *Sztuki i Narodu*, *Drogi*, *Dźwigarów* (które

zainicjowały nawet wydawanie własnych biblioteczek poetyckich), *Miesięcznika Literackiego, Kultury Jutra, Przełomu* i *Lewą marsz.*

W kilkuletnim dorobku czasopiśmiennictwa kulturalnego poważne i trwałe znaczenie uzyskała nowa poezja. „Poezja nasza była tak różnolita i wypracowana artystycznie, jak w żadnym innym kraju europejskim. Ten stan rzeczy przetrwał za okupacji — pisał w maju 1945 r., we wstępie do pierwszej powojennej antologii poezji polskiej lat wojny, Kazimierz Wyka.[9] — Świadectwem żywotności i wierności sztuce jest, że poezja polska nawet w najgorszym czasie nie pozwoliła zadeptać wrogowi swojej wartości artystycznej." A wartość tę reprezentowały godnie w konspiracyjnej prasie kulturalnej nie tylko utwory starszych i młodszych poetów generacji międzywojennej — Staffa, Słonimskiego i Tuwima, Broniewskiego, Jastruna, Balińskiego, Zagórskiego, Bąka, Stachowskiego, Karpińskiego, Hollendra, Ożoga, Dobrowolskiego, Sowińskiego, lecz także poezje najmłodszych, przed wojną jeszcze niemal dzieci — Baczyńskiego, Borowskiego, Gajcego, „Łomienia"-Trzebińskiego, „Chmury"-Stroińskiego, Marczaka-„Oborskiego" i in.

Do charakterystycznych zjawisk życia kulturalnego doby okupacji należało m.in. znaczne rozszerzenie się kręgu odbiorców słowa poetyckiego. Bez względu na pobudki tego zainteresowania, związane z nastrojami patriotycznymi chwili, i specyficzną tematykę publikowanych utworów, pozostaje faktem choćby i to, że w roku 1943 i 1944 powstały realne potrzeby wydawania periodyków kulturalnych przeznaczonych już nie dla środowisk inteligencji warszawskiej czy krakowskiej, ale dla małych miasteczek i wsi województwa kieleckiego, lubelskiego, krakowskiego czy warszawskiego. *Duch Wolny* w Pińczowie, dodatki literackie do *Reduty* w Legionowie, do *Zarzewia* w województwie krakowskim, *Wieś Tworząca* w powiecie kraśnickim — stanowiły niewątpliwie prekursorstwo w realizacji społecznych zadań czasopiśmiennictwa kulturalnego jako czynnika upowszechnienia wartości ideowych i literackich.

Zasięg konspiracyjnych czasopism kulturalnych, uwarunkowany w poważnej mierze wysokością nakładu — zależny był oczywiście od możliwości technicznych (drukarnia, papier) i organizacyjnych (sieć kolportażu) poszczególnych środowisk wydawniczych. Nakłady czasopism literackich powielanych wahały się najczęściej w granicach kilkuset egzemplarzy (300—500 egz.), drukowanych — od 1000 do 1500 egzemplarzy. Postać wydawnicza — powielanie lub druk — nie decydowała przy tym o rzeczywistym wpływie ani o randze pisma. Poważne periodyki literackie, o niewątpliwym znaczeniu, jak np. krakowski *Miesięcznik Literacki*, warszawski *Przegląd Spraw Kultury*, *Przełom* czy *Sztuka i Naród* (przez czas dłuższy), odbijane były na powielaczu, a niewiele znaczącą *Kuźnię* czy *Zadrę* wydawano drukiem. Sama wysokość nakładów daje również tylko względne pojęcie o poczytności i znaczeniu poszczególnych czasopism, gdyż niektóre z nich należały do specjalnie poszukiwanych i przy mniejszym nakładzie, określonym możliwościami technicznymi redakcji, poszczególne egzemplarze wykorzystywane były przez kilka, a nawet kilkanaście osób. Kolportaż pism kulturalnych, wydawanych przez różne organizacje tajne obok innych organów prasowych — prowadzony był zazwyczaj za pośrednictwem kolporterek (rzadziej kolporterów) za-

trudnionych przy rozprowadzaniu wszystkich wydawnictw danego środowiska. W trudniejszej sytuacji znajdowały się redakcje pism nie związanych formalnie z żadną organizacją tajną (jak np. *Drogi, Jutra Poezji* czy niektórych pism satyrycznych). Kolportaż tych czasopism przebiegał w drodze kontaktów i znajomości osobistych członków redakcji, współpracowników oraz grona ich znajomych. Poważniejsze pisma kulturalne kolportowane były systematycznie również przez zaufanych księgarzy i antykwariuszy, którzy dostarczali je znanym sobie klientom „spod lady", na równi z książkami zakazanymi przez Niemców, jak choćby *Krzyżacy* czy *Wiatr od morza*. W latach 1943—44 do głównych punktów rozprzedaży czasopism kulturalnych (i innych wydawnictw literackich) należały w Warszawie księgarnie i antykwariaty Arcta, Szelążka, Trzaski, Everta i Michalskiego i „Logos", a nader liczni księgarze i antykwariusze, bibliotekarze, kolekcjonerzy i bibliofile warszawscy i krakowscy pośredniczyli ponadto w obiegu tego rodzaju publikacji.

Wydawanie i kolportaż pism literackich związane były z nie mniejszym zagrożeniem wolności i życia niż praca w prasie politycznej lub inne działania przeciwko okupantowi. Czynny udział setek ludzi w aparacie redakcyjnym, drukarskim i kolportażowym konspiracyjnej prasy kulturalnej stanowił w tej sytuacji godny uwagi i szacunku dowód poważnego zaangażowania szerszych kół społeczeństwa w sprawę obrony twórczych wartości kultury polskiej.

*

W naszym powojennym piśmiennictwie naukowym brak dotychczas prac poświęconych problematyce czasopiśmiennictwa kulturalnego w podziemiu w latach 1939—45. Nie podjęto dotąd próby syntetycznego opracowania tego zagadnienia ani w aspekcie prasoznawczym, ani też historycznoliterackim. Nie ma monografii najważniejszych pism literackich owej doby i związanych z nimi grup twórczych. Literatura przedmiotu ogranicza się do wspomnień osobistych i drobnych przyczynków informacyjnych różnej wartości, dotyczących głównie miesięcznika *Sztuka i Naród* i grona związanych z nim poetów, do publikacji traktujących o życiu i twórczości K.K. Baczyńskiego i T. Borowskiego (w oderwaniu jednak od spraw czasopiśmiennictwa literackiego), wreszcie do paru artykułów i wzmianek poświęconych krakowskiemu *Miesięcznikowi Literackiemu*. W przypisach i komentarzach do kilku wydanych po wojnie antologii poezji okresu okupacji [10] znajdujemy wprawdzie wzmianki biograficzne o niektórych twórcach, ale sporadycznie tylko — informacje dotyczące periodyków kulturalnych.

Wyłącznie publikacjom satyrycznym poświęcony jest szkic Andrzeja Ryszkiewicza pt. *Polskie podziemne wydawnictwa satyryczne*, ogłoszony w części wstępnej wspomnianej wyżej antologii satyry Grzegorza Załęskiego. I ta wszakże praca nie pretenduje do przedstawienia całości obrazu, choć posiada poważną wartość informacyjną. [11]

Ten stan rzeczy tłumaczy się w dużej mierze trudnością zapoznania się z autopsji z konspiracyjnymi czasopismami kulturalnymi, których zachowane egzemplarze rozproszone są w różnych zbiorach publicznych w kraju.

Stosunkowo największe zasoby prasy kulturalnej z okresu okupacji znaleźć można obecnie w zbiorach Zakładu Historii Partii przy KC PZPR, w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Jagiellońskiej; są wszakże i tytuły, które zachowały się w unikalnych egzemplarzach, dostępnych np. jedynie w Archiwum Komisji Historycznej Ruchu Ludowego, w Centralnym Archiwum Wojskowym lub w bibliotece Stowarzyszenia Dziennikarzy w Warszawie. Poszczególne wreszcie numery ocalały tylko w zbiorach prywatnych; co gorsza zaś, nie dysponujemy w ogóle pełnymi kompletami niektórych czasopism.[12]

Możliwa mimo to do osiągnięcia znajomość konspiracyjnego czasopiśmiennictwa kulturalnego stanowi nieodzowny warunek rzetelnego studium historii literatury polskiej lat 1939—45. W czasopismach tych znajdują się częstokroć pierwodruki autorów opublikowanych po wojnie tylko w zniekształconej postaci lub też nigdy więcej nie publikowanych, a tym samym niedostępnych dla ogółu. Dotyczy to szczególnie utworów tych pisarzy, którzy wojny nie przeżyli i nie pozostawili należycie zorientowanych opiekunów swego anonimowego dorobku twórczego. Na podjęcie badań oczekują też — żeby wspomnieć przykładowo — problemy zasięgu i form oddziaływania społecznego poszczególnych czasopism oraz tworzenia się związanych z nimi grup literackich; analiza polemik i recenzji w konspiracyjnej prasie kulturalnej; sprawa obiegu i przedruku w czasopismach utworów poetyckich napisanych na emigracji oraz w obozach jenieckich i koncentracyjnych; zagadnienie terenowych czasopism kulturalnych i dodatków literackich.

*

Podjęta tutaj próba zestawienia tytułów konspiracyjnych czasopism kulturalnych, wydawanych na terenie kraju w latach 1939—45, z uwzględnieniem podstawowych informacji o każdym z wymienionych pism, jest wynikiem kilkuletnich badań i poszukiwań, nie zawsze przy tym uwieńczonych powodzeniem.[13]

Podstawową trudność sprawiało już samo wyodrębnienie pism kulturalnych spośród czasopism konspiracyjnych o innym charakterze, poświęcających wszakże uwagę niektórym zjawiskom kultury. Dotyczyło to w szczególności pewnych pism młodzieżowych, ideowo-programowych, a także periodyków służących sprawom samokształcenia społeczno-politycznego. Ostatecznie ograniczono się do pism, w których wyraźnie dominują treści literackie bądź kulturalne, biorąc przy tym również pod uwagę zasadnicze założenia tematyczne konspiracyjnych redakcji. Tak więc zrezygnować wypadło z objęcia zestawieniem takich pism, w których co prawda pojawiały się utwory literackie (np. wiersze) lub artykuły programowe dotyczące m.in. spraw kultury, jeśli nie wywierało to zasadniczego wpływu na charakter wydawnictwa. Dotyczy to np. harcerskiego *Dziś i Jutro*, katolickich *Prawdy* i *Prawdy Młodych*, socjalistycznych *Płomieni* czy ZWM-owskiego *Poradnika Oświatowego*, czy też zeszytów samokształceniowych — *Światła* oraz *Świetlicy*. Nie objęto też zestawieniem pism kulturalnych satyrycznego organu dywersyjnego *Der Klabautermann*, wydawanego od 1942 r. przez polskie podziemie w języku niemieckim, imitującego nielegalne antyhitlerowskie

pismo niemieckie i kolportowanego wśród Niemców, gdyż jego specjalny charakter (odrębność założeń i przeznaczenia) nie pozwalał potraktować go na równi z polskimi pismami satyrycznymi.[14]

Niniejsze zestawienie czasopiśmiennictwa kulturalnego w kraju — ułożone w alfabetycznym porządku tytułów — obejmuje ostatecznie zarówno pisma satyryczne i literackie, poświęcone głównie twórczości oryginalnej, jak i periodyki społeczno-kulturalne o szerszej tematyce (zagadnienia programowe życia kulturalnego, teatru, muzyki, plastyki itp.). Zestawienie obejmuje na równych prawach z samoistnymi czasopismami dodatki literackie i kulturalne do pism informacyjnych, jeśli udało się uzyskać o nich jakiekolwiek konkretne wiadomości.[15]

BIAŁY KOŃ. Pismo satyryczne.
Warszawa, bez daty (faktycznie: 1940).
Ukazały się prawdopodobnie 2 numery tego pisma w postaci powielanej (4-stronicowe), pierwszy z nich — w czerwcu 1940.
Redaktorem pisma był Stanisław Czosnowski.

A. Ryszkiewicz: *Polskie podziemne wydawnictwa satyryczne* (wstęp do G. Załęskiego: *Satyra w konspiracji 1939—1944*, wyd. II, W-wa 1958). *Centralny katalog polskiej prasy konspiracyjnej 1939—1945* w oprac. L. Dobroszyckiego (maszynopis w Instytucie Historii PAN w W-wie).

BICZ. Pismo satyryczno-polityczne.
Kraków, 1940.
Wydawca: ZWZ.
Ukazało się kilka zeszytów powielanych, pod redakcją Tadeusza Seweryna.

Materiały nie wykorzystane do *Centralnego katalogu polskiej prasy konspiracyjnej* (j.w.).

DROGA. Miesięcznik literacko-społeczny.
Bez miejsca i daty (faktycznie: Warszawa 1943—44).
Wydawca: przedsięwzięcie prywatne grupy młodzieży akademickiej w Warszawie, z inicjatywy Ewy Pohoskiej (stracona na Pawiaku 11.II.1944 r.).
Wydano 4 kilkunastostronicowe zeszyty odbijane na powielaczu w nakładzie 300—400 egzemplarzy (cena zeszytu zł 5), w tym jeden podwójny.
Redaktor literacki: Stanisław Marczak (pseud. „Juliusz Oborski").
Kierownik graficzny: Andrzej Jakimowicz (pseud. „Anzelm Ander").
Kierownik wydawniczy: Juliusz Garztecki (pseud. „Jerzy Wilczyński").
Kierownik techniczny: Ludwik Barcz.
W skład komitetu redakcyjnego wchodzili ponadto: Barbara i Krzysztof Baczyńscy (pseud. „Agnieszka Dębowa" i „Jan Bugaj"), Marcin Czerwiński.
W n-rze 1, wyd. w grudniu 1943, znajdują się m.in. wiersze Tadeusza Borowskiego, Stanisława Marczaka i Jana Józefa Szczepańskiego (pseud. „Ro-

man Konarski"), proza Juliusza Garzteckiego (nowela), Ewy Pohoskiej (pseud. „Nina Zawadzka", „Halina Sosnowska"), przekłady, noty, recenzje.

W n-rze 2, wyd. w lutym 1944 — wiersze Krzysztofa Baczyńskiego (*Pokolenie, Z głową na karabinie),* artykuły dyskusyjne o *Kamieniach na szaniec* Karola Lipińskiego i J. Garzteckiego, proza Andrzeja Jakimowicza i Jana Jeziorańskiego (pseud. „Karol Czorsztyn") i in.

W n-rze 3—4, wyd. w kwietniu 1944 — wiersze Krzysztofa Baczyńskiego (*Poległym* i *Tych miłości, które z nami...),* Stanisława Marczaka i Jerzego Kamila Weintrauba, fragment *Pamiętnika wojennego* J. J. Szczepańskiego, proza krytyczna Jana Kosińskiego (pseud. „Antoni Dziadek"), Niny Jastrzębskiej (pseud. „Paula Korczak"), J. Garzteckiego i in.

Nr 5, całkowicie przygotowany do odbicia, uległ zniszczeniu po wybuchu powstania.

Pojęciem „Drogi" obejmowana jest też grupa literacka składająca się z grona współpracowników i sympatyków pisma. Z grupą i miesięcznikiem związane było wydawnictwo *Arkuszy Poetyckich,* powielanych, 8-stronicowych zeszytów, odbijanych w nakładzie 150—200 egzemplarzy, w okładkach ozdabianych oryginalnymi linorytami. *Arkusze* te kolportowano odpłatnie (po 5 zł). W latach 1943—44 ukazało się ich ogółem trzy.

Arkusz Poetycki nr 1 obejmował wiersze Krzysztofa Baczyńskiego, *Arkusz* nr 2 — wiersze Tadeusza Borowskiego: oba wydano w okładkach z linorytami Andrzeja Jakimowicza. *Arkusz* nr 3, z wierszami Stanisława Marczaka, ozdobiony był linorytem Jana Białostockiego. Nie zdążono wydać przygotowanego do odbicia *Arkusza* nr 4 — poezji J. M. Rilkego w przekładzie J. K. Weintrauba.

Poza serią *Arkuszy Poetyckich* wydano staraniem „Drogi" w r. 1944 utwór dramatyczny Ewy Pohoskiej pt. *Schyłek amonitów* (pod pseud. „Halina Sosnowska", k. 1 nlb. 15, powiel., na okładce drzeworyt Andrzeja Jakimowicza; cena zł 15).

Informacje od Stanisława Marczaka Oborskiego (rękopis w posiadaniu autora artykułu).

DUCH WOLNY. Dodatek literacko-artystyczny *Snopa.*
Pow. Pińczów, woj. kieleckie, 1944.
Wydawca: SL („ROCH"). Redaktor — nie ustalony.

W 1944 r. wydawano nieregularnie w formie powielanej *Dodatek literacko-artystyczny* do terenowego tygodnika ideowo-informacyjnego Ruchu Ludowego. Ukazały się co najmniej 3 numery.

Ogłoszono w nich m.in. wiersze Broniewskiego i Hollendra przedrukowane z prasy centralnej, opowiadania, informacje z życia kulturalno-społecznego.

B. Golka: *Prasa konspiracyjna „ROCHA" 1939—1945,* Warszawa 1960, na s. 208 i in.

DYLIŻANS. Pismo satyryczno-polityczne.
Warszawa, 1944.
Miesięcznik powielany, ilustrowany, wydawany od 15.I.1944 (nr 1), znane ponadto: nr 2 (15.II.) i nr 3 (15.III).
Wydawca i redaktor — nie ustaleni.
Artykuł wstępny w n-rze 1 podpisano pseud. „Woźnica".

A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 14 i 28.

DŹWIGARY. Miesięcznik literacki ruchu „Miecz i Pług".

Warszawa, 1943—1944.
Pismo literacko-społeczne, wydawane od grudnia 1943 jako kontynuacja miesięcznika literackiego *Kuźnia*.
Wydawca: organizacja Ruch „Miecz i Pług".
Redakcja: Roman Mularczyk (pseud. „Bratny").
Współpracownicy: Józefa Radzymińska (pseud. „Miecz y Sława").
Halina Radzymińska vel Joanna Żwirska („Ludmiła"), Zbigniew Stolarek (pseud. „Zbigniew Szary"), Witold Zalewski.
Wydano 4 kilkunastostronicowe numery, drukowane: 1943 — nr 1 (grudzień); 1944 — nr 1 (styczeń), nr 2 (luty), nr 3 (marzec — kwiecień). Grono stałych współpracowników pisma tworzyło grupę literacką „Dźwigary". W serii „Biblioteka Dźwigarów" wydano, jako nr 1, tomik poezji „Bratnego" *Pogarda* (1944, s. 56,4 nlb.).

R. Bratny, *Epoka, Życie Literackie* 1946, nr 1—2.

HAK. Pismo okolicznościowe rodakom ku pocieszeniu.

Pruszków, 1940—1941.
Wydawca: nie ustalony.
Redaktor: Antoni Celmer.
Czasopismo satyryczne, wydawane nieregularnie, w maszynopisie, ilustrowane, znane są 2 zeszyty nie numerowane z datami: Wielkanoc 1940, Boże Narodzenie 1941.

HAŁAS NA ULICY.

Pow. Przeworsk, 1941.
Wydawca: grupa „Jędrusia" (Władysława Jasińskiego).
Redaktor: „Golem" (pseud.).
Powielany, ilustrowany miesięcznik satyryczny. Zachowany nr 1 z datą 1.I.1941 — 6 stron objętości. Pismo ukazywało się prawdopodobnie nieregularnie w ciągu r. 1941 jako bliźniacze wydawnictwo tajnego pisma informacyjnego *Odwet*, kolportowane głównie na terenie województwa krakowskiego.

JUTRO POEZJI.
Warszawa, 1943.
Wydawca: nie ustalony.
Redaktor: „Olgierd Barcz" (pseud.).
Współpracownicy: m. in. „Hanna Miłoszówna", Tadeusz Kubiak (pseud. „Rawicz").
Pismo powielane techniką światłodrukową, którego pierwszy numer ukazał się z datą 1.V.1943. Nie zachowało się w żadnych zbiorach publicznych i brak jest danych o dalszych jego numerach.

Numer 1 *Jutra Poezji* omówiono w prasie konspiracyjnej, m. in. w *Kuźni*, nr 2 z października 1943, oraz w *Sztuce i Narodzie*, nr 9/10 z lipca-sierpnia 1943 r. Z recenzji wynika, że znajdują się w nim oryginalne utwory poetyckie oraz artykuł programowy *Sztuka i jej cele*.

KRET.
Warszawa, 1940—1941.
Powielane, ilustrowane pismo satyryczno-polityczne, którego wydano kilka numerów, nie zachowanych obecnie jednak w zbiorach publicznych.

A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 12.

KULTURA JUTRA. Miesięcznik poświęcony zagadnieniom nauki, sztuki i wychowania.
Warszawa, 1943—1944.
Wydawca: „Unia".
Redaktor: Jerzy Braun.
Współpracownicy: Jerzy Zagórski, Konstanty Regamey, Mirosław Starost, Jerzy Turowicz, Jan Zachwatowicz, Antoni Madej i inni. Pismo społeczno-kulturalne wydawane regularnie w postaci drukowanej począwszy od stycznia 1943 (nr 1). Nr 2 wydano z datą luty-marzec 1943, nr 3 — kwiecień-maj 1943, nr 6-7 — czerwiec-lipiec 1943. (Uwaga: numerów oznaczonych 4 i 5 nie wydano). Numer 8-9 ukazał się za sierpień-wrzesień 1943, nr 10 za październik 1943. W r. 1944 wydano nr 1/3 (11/13) za styczeń-luty-marzec oraz 4/6 (14/16) za kwiecień-maj-czerwiec. Pokaźna objętość pisma (numer miał 22—24 strony) powoduje, że komplet *Kultury Jutra* obejmuje około 200 stron druku petitowego i zawiera stosunkowo najbogatszy objętościowo materiał treściowy ze wszystkich konspiracyjnych czasopism kulturalnych.
W *Kulturze Jutra* znajdują się pierwodruki licznych utworów poetyckich, jak np.: *Ballada o Warszawie* — J. Brauna, *Wrzesień 1939* — Cz. Janczarskiego, *Misterium* — A. Świrszczyńskiej, *Teatr planetarny* — A. Madeja, *Droga tajemnic*, *Śpiew murów* i *Rapsod o Warszawie* — T. Gajcego, *Warszawa* — T. Hollendra, *Relikwie* i *Psalm* — J. Zagórskiego, *Rzeczy* — Wł. Szlengla, *List jeńca* — K. I. Gałczyńskiego.
Spośród publicystyki i eseistyki kulturalnej wymienić można m. in.: *Słabości i moce lat niedawnych* — J. Zagórskiego, *U podstaw samorządu kultu-*

ry — J. Zachwatowicza, *Muzyka na przełomie, Misterium sztuki pracy, Od centralizacji do twórczego regionalizmu, Sztuka jako impuls dziejów, Rozważania o Teatrze Narodowym* — Stefana Jaracza.

W piśmie prowadzono również dział kroniki i informacji kulturalnej oraz recenzji i przeglądów prasy. Znajdujemy tu recenzje tomików: T. Borowskiego *Gdziekolwiek ziemia*, K. K. Baczyńskiego *Wiersze wybrane*, T. Gajcego *Widma*, informacje o krakowskim *Miesięczniku Literackim* i warszawskiej *Sztuce i Narodzie*.

W n-rze 1 *Kultury Jutra* (styczeń 1943) ogłoszono konkurs poetycki na utwór o Warszawie, którego wyniki podano w n-rze 6/7 pisma (za czerwiec-lipiec 1943). Pierwszą nagrodę uzyskał *Psalm* Jerzego Zagórskiego. Cztery równorzędne drugie nagrody: *Śpiew murów* — Tadeusza Gajcego, *Warszawa* — Tadeusza Hollendra, *Rapsod o Warszawie* (fragment poematu *Z dna)* — T. Gajcego i wiersz *Warszawie drugiej* — Jana Miernowskiego.

Relacja Jerzego Brauna (maszynopis w posiadaniu autora artykułu).

W. Bartoszewski: *Konspiracyjny konkurs na utwór poetycki o Warszawie*, *Stolica* 1959, nr 51/52.

KULTURA POLSKA. Tygodnik poświęcony zagadnieniom kulturalno-artystycznym i oświatowo-szkolnym.
Rzekomo: Poznań, 1939. Faktycznie: Warszawa, 1943-1944.
Wydawca: grono działaczy społecznych i pedagogów z Poznańskiego związanych z grupą „Ojczyzna".
Redaktor: Maksymilian Rode.

Wydano ogółem 6 obszernych numerów tego czasopisma w nieregularnych odstępach czasu. Ogłoszono w nich m. in. oryginalne utwory poetyckie Jerzego Kiersta (pseud. „Magdalena Sobczak") — *Moja pustelnia, O uśpionych żołnierzach, Koniec świata, Zwierciadło, Sprawiedliwość;* „T. Budwicza" (pseud., nazwisko nie ustalone) — *Poprzez kraty*, „Konrada Wallena" — *Zegary*, „W. Nawrockiego" — *Liliowe powietrze, Kaliny, Krwawy krzyk.*

Z prac o charakterze literackim i publicystyki kulturalnej wymienić można takie, jak *Literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce, O młodości Mickiewicza, Opera Warszawska, Powieść w gazecie.*

KUŹNIA. Miesięcznik literacki ruchu „Miecz i Pług".
Warszawa, 1943.
Wydawca: organizacja Ruch „Miecz i Pług".
Redaktor: „Homo" (pseud.)
Współpracownicy: m. in: Roman Mularczyk („Bratny"), Zbigniew Stolarek („Zbigniew Szary"), Halina Radzymińska vel Joanna Żwirska („Ludmiła"), Józefa Radzymińska („Miecz y Sława"), Witold Zalewski.

Pismo literacko-społeczne, wydawane drukiem od sierpnia do listopada 1943 r. (nr 1 za sierpień, nr 2 za październik, nr 3 za listopad), przekształcone zostało następnie w miesięcznik *Dźwigary* (patrz wyżej).

W trzech numerach *Kuźni* opublikowano kilkanaście pierwodruków

wierszy i poematów prozą wyżej wymienionych autorów oraz szkice krytyczne, opowiadania, recenzje czasopism kulturalnych *(Kultura Jutra, Jutro Poezji, Sztuka i Naród, Sprawy Narodu).* W n-rze 2 ogłoszono konkurs literacki na słowa do hymnu Ruchu „Miecz i Pług".

LEWĄ MARSZ. Czasopismo społeczno-literackie.
Warszawa, 1942-1943.
Wydawca: PS, następnie RPPS (lewica socjalistyczna).
Redaktor: Teofil Głowacki.
Współpracownicy: Stanisław Ryszard Dobrowolski, Benedykt Hertz, Jan Nepomucen Miller, Marceli Grabowski (pseud. „Hagen"), Mieczysław Jastrun, Zofia Zawadzka.
Pismo opatrzone stałym mottem: „Kto tam znów rusza prawą? Lewa, lewa, lewa" (Wł. Majakowski) — wydawane w postaci drukowanej od listopada 1942 (nr 1) do grudnia 1943. Ogółem ukazało się 7 numerów.

W n-rze 1 ogłoszono m. in. fragment prozy literackiej *W październikową noc,* artykuły *Walka o przyszłość narodu, Ich kultura, Martyrologia inteligencji polskiej,* wiersz *Droga* Broniewskiego, recenzję konspiracyjnej antologii poezji *Duch wolny w pieśni.* W n-rze 2 (grudzień 1942) — artykuły: *Wawer, Dialog o teatrze, O pomoc materialną dla pisarzy polskich,* wiersz *Weź i walcz.* W n-rze 3 (styczeń 1943) — artykuły: *Wyciągnijmy wnioski z przeszłości, Polityka szkolna okupanta,* omówienie konspiracyjnych nowości wydawniczych, wiersz *Ojciec* T. Głowackiego. W n-rze 4 (lipiec 1943) znajdujemy kilka utworów poetyckich (m. in. *Inter arma non silent musae* Z. Zawadzkiej oraz nie ustalonego autorstwa *Pieśń i ziemię),* artykuł *Lamenty literackie.* W n-rze 5 (październik 1943) opublikowano zasadniczą wypowiedź *Zagadnienie kultury w programie polskich socjalistów,* wiersze *Towarzysze, przysięgam* M. Grabowskiego i *Geografia wojenna.* W ostanim numerze 6/7 (listopad-grudzień 1943) ogłoszono m. in. opowiadanie *Asa tadrasa,* wiersze *Ostatni apel* Z. Zawadzkiej, *Jugosławii* Z. Grabowskiego, *Brzoza, Do p. Bolesława M.,* artykuł *Przeobrażenia w psychice ludzkiej pod wpływami okupacji i wojny.*

St. Żółkiewski: *Wspomnienia o życiu umysłowym w okresie konspiracji,* Odrodzenie 1945, nr 6/7.
T. Głowacki: *Prasa podziemna w okresie okupacji,* Prasa Polska 1947, nr 2/3.

LIPA.
Warszawa, 1940—41.
Wydawca: grupa „Andrzeja" — „Godziemby" (Kazimierza Gorzkowskiego).
Redaktor: Andrzej Kobyłecki, przy współudziale Mieczysława Lurczyńskiego.
Współpracownicy: m. in. Krystyna Wigura-Kobyłecka, Tadeusz Hollender, Leopold Staff.
Czasopismo satyryczne, ukazujące się dość regularnie co 2—3 tygodnie, począwszy od I.X.1940 r. (nr 1 powielany). Nr 2 (drukowany, jak i wszystkie

następne) ukazał się 15.XI.1940, nr 3 — 1.XII.1940, nr 4 — 20.XII.1940, nr 5 — 5.II.1941, nr 6 — 20.II.1941, nr 7 — 20.III.1941. Według relacji Anja Kobyłeckiego wydano jeszcze kilka numerów *Lipy*, jednak żaden z nich nie zachował się w zbiorach publicznych.

Pismo nosiło podtytuł-motto: *Wesołe pismo wychodzi w Polsce w dniach grozy*, a począwszy od numeru 4 — podtytuł: *Lipa — Szpilka. Sp. Akc.* (po połączeniu z zespołem jednodniówki satyrycznej *Szpilka*, wydanej w Warszawie w grudniu 1940 r. pod redakcją Stanisława Tomaszewskiego). Nakład dochodził do 400 egzemplarzy.

A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 11—12.

A. Kobyłecki: *Jak redagowałem konspiracyjny tygodnik literacko-satyryczny, Za wolność i lud*, 1957, nr 3/4.

Informacje udzielone autorowi artykułu przez Kazimierza Gorzkowskiego.

LITERATURA WALCZĄCA.

Warszawa, 1942.

Wydawca: grupa inteligencji lewicowej, związana z PPR.

Redaktor: Władysław Bieńkowski, przy współudziale Stefana Żółkiewskiego.

Marksistowskie czasopismo kulturalno-społeczne, wydane w lipcu 1942 w postaci powielanego zeszytu znacznej objętości. Jego kontynuację ideowo-artystyczną stanowił — według relacji Wł. Bieńkowskiego — miesięcznik *Przełom*, wydawany w Warszawie począwszy od września 1942.

W zbiorach publicznych nie zachował się żaden egzemplarz *Literatury Walczącej*, stąd trudno scharakteryzować treść pisma.

A. Wróblewski: *Sto tytułów* (rozmowa z Wł. Bieńkowskim), *Życie Warszawy* 1961, nr 25, z 29/30. I.

LUŹNA KARTKA.

Warszawa 1943—44.

Wydawca: Biuro Zachodnie DR.

Redaktor: Zbyszko Bednorz.

Współpracownicy: m. in. Józef Ryszka (pseud. „Szczepon"), Franciszek Pilarek.

Drukowany dodatek literacko-satyryczny do pisma *Zachodnia Straż Rzeczypospolitej*, wydawanego w Warszawie, a przeznaczonego do kolportażu na Śląsku i częściowo w Poznańskiem. Pismo ukazywało się w charakterystycznej postaci wąskiego paska papieru (o niejednolitym formacie 31x8 cm. do 43x7,3) od września 1943 do lutego 1944 r., regularnie co miesiąc (z tym, że w grudniu 1943 wydano dwa numery). Ogółem ukazało się siedem numerów. Ostatnie noszą motto: „Dobry żart jest jak lekka żołnierska piosenka: krzepi ducha i dodaje siły do marszu".

A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 11—12.

Z. Bednorz: *Szczepon czyli rzecz o Józefie Ryszce*, Katowice 1960, na s. 60 i in.

MIESIĘCZNIK LITERACKI.
Kraków, 1942—43.
Wydawca: „Unia".
Redaktor: Tadeusz Kwiatkowski i Wojciech Żukrowski.
Współpracownicy: m. in. Wiesław Gorecki, Tadeusz Kudliński, Juliusz Kydryński, Józef Spytkowski, Jerzy Turowicz, Kazimierz Wyka.

Pismo wydawane w postaci obszernych zeszytów powielanych (nie numerowanych), począwszy od listopada 1942, regularnie w odstępach miesięcznych — do czerwca 1943 (z. 1 — listopada 1942, z. 2 — grudnia 1942, z. 3 — styczeń 1943, z. 4 — luty-marzec 1943, z. 5 — kwiecień 1943, z. 6 — maj 1943, z. 7 — czerwiec 1943). Opublikowano w nim m. in. utwory poetyckie K. K. Baczyńskiego *(Legenda, Młot, Historia, Wigilia)*, T. Kwiatkowskiego, M. Morstin Górskiej, J. B. Ożoga, A. Sowińskiego, W. Żukrowskiego; opowiadania — J. Kydryńskiego i W. Żukrowskiego; eseje i artykuły krytyczne K. L. Konińskiego, T. Kudlińskiego, J. Spytkowskiego, S. Szumana, J. Turowicza, K. Wyki. Środowisko literacko-artystyczne skupione wokół *Miesięcznika Literackiego* miało poważny dorobek twórczy, znalazło wyraz w nader licznych powojennych przedrukach utworów tu publikowanych.

St. W. Balicki: *O, kocham Kraków*, *Odrodzenie* 1945, nr 15.
T. Kwiatkowski: *„Miesięcznik Literacki"*, *Odrodzenie* 1945, nr 18.
Opracowanie dr. St. Sierotwińskiego (użyczone w maszynopisie autorowi artykułu).

MOSKIT. Tygodnik satyryczny.
Warszawa, 1943—44.
Wydawca: Spółdzielnia „Prasa".
Redaktor: Grzegorz Załęski. Kierownik graficzny: Andrzej Will (pseud. „WAS").
Współpracownicy: Stanisław Kowalczyk (pseud. „Lapis") — sekretarz redakcji, oraz St. R. Dobrowolski, Aleksander Maliszewski (pseud. „Pietro"), Tadeusz Hollender (pseud. „Tomasz Wiatraczny"), Tadeusz Zelenay (pseud. „Kleks"), Jerzy Wyszomirski, J. Kajetański (pseud. „JUR"), H. Chmielewski (pseud. „JES"), M. Kałużny (pseud. „CYK"), Stanisław Tomaszewski (pseud. „Miedza").
Powielane ilustrowane czasopismo satyryczne, stanowiące zrazu kolumnę satyryczną dziennika *Demokrata* i wyodrębnione — począwszy od września 1943 r. (nr 1 datowany 4. IX. 1943, nr 2/3 — 18. IX. 1943, nr 4 — 16. X. 1943). Ogółem wydano siedem numerów.

A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 13 i 18.

NARÓD I KULTURA. Miesięcznik kulturalny Polski Podziemnej.
Kraków, 1941.
Wydawca: „Polskie Wydawnictwo Kulturalne".
Redaktor: nie ustalony.

Znany jest tylko jeden nie numerowany, lecz pierwszy zeszyt tego pisma, wydany w postaci powielanego maszynopisu objętości 13 stron. Ogłoszono w nim m. in. utwory poetyckie: *Wiersz o wolności* i *Wrzesień 1939;* artykuły: *Słowo walczące* oraz *Kultura i państwo.* Ponadto otwarto działy: „Polityka — Ekonomia — Zagadnienia społeczne" oraz „Kronika".

NA UCHO. Tygodnik satyryczno-humorystyczny.
Kraków, 1943—1945.
Wydawca: Szare Szeregi (ZHP).
Redaktor: Jerzy Szewczyk (pseud. „Szarzyński").
Współpracownicy: m. in. Eugeniusz Kolanko (pseud. „Bard"), Tadeusz Staich (pseud. „B.G.", „Bartuś Gronikowski"), Aniela Szmagerowa (pseud. „Guślarz"), „Sulima", „Janusz", „Wiktor".

Pismo powielane ilustrowane, wydawane dość regularnie od początków listopada 1943 do stycznia 1945 r. Ogółem ukazało się około 30 numerów. Środowisko wydawnicze pisma związane było z harcerską „Watrą".

St. Sierotwiński: *Materiały do literatury w podziemiu 1939—1944, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1961, nr 36, na s. 159.
Centralny katalog polskiej prasy konspiracyjnej, j. w.
A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 13—14.

NOWA MUCHA. Tygodnik.
Warszawa, 1940.
Wydawca i redaktor nie ustaleni.
Czasopismo satyryczne powielane ilustrowane, nawiązujące do tradycji przedwojennej *Muchy.* Obecnie znany jest tylko nr 2, datowany 21.IX. 1940 r.

A. Ryszkiewicz, op. cit., na s. 11.

NURT. Pismo poświęcone kulturze polskiej.
Warszawa, 1943—1944.
Wydawca: organizacja OPW.
Redaktor: Wilam Horzyca.

Miesięcznik społeczno-kulturalny, wydawany regularnie w postaci drukowanej, w pokaźnej objętości (przeciętnie 18—20 stron), począwszy od marca 1943 do maja 1944 r. (nr 1 za marzec-kwiecień 1943, nr 2 za maj 1943, nr 3 za czerwiec 1943, nr 4 za lipiec-sierpień 1943, nr 5 za wrzesień-październik 1943, nr 6 za listopad-grudzień 1943 oraz w 1944 — nr 1/7 za styczeń-luty, nr 2/8 za marzec-kwiecień, nr 3/9 za maj). Cena egz. — 10 zł.

Opublikowano tu: m. in. wiersze Stanisława Rogowskiego, Felicji Kru-

szewskiej, Henryka Balka, przedrukowane z prasy emigracyjnej utwory W. Broniewskiego, A. Wata, M. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej, dramat J. Czechowicza: *Czasu jutrzennego* (w pełnym tekście), przekłady poezji Kiplinga, szkice i eseje: *Linia gotyku, Sentymentalizm, kultura i chłopi, Podstawy nowej poezji polskiej, Młodzi czy dojrzali, Na bezdrożach mitologizmu, Kultura polska w czasie wojny,* materiały kronikarskie i informacyjne.

Informacje udzielone autorowi przez W. Horzycę.

OSTATKI.
Śląsk, 1944.
Wydawca: organizacja KOP, grupa „Mściciela".
Redaktor: Jan Poszoł (pseud. „Franko", „Łukasz").
Powielane czasopismo satyryczne, przeznaczone do kolportażu na terenie Śląska, Zagłębia Dąbrowskiego i części woj. kieleckiego, wydawane od stycznia 1944 r. Ukazało się co najmniej kilka numerów, obecnie znany jest tylko nr 3.

Materiały nie wykorzystane do *Centralnego katalogu polskiej prasy konspiracyjnej* (j. w.).

OŚWIATA I KULTURA.
Warszawa, rzekomo lipiec 1939; faktycznie: 1944.
Wydawca: Departament Oświaty i Kultury DR.
Redaktor: nie ustalony.
Pismo drukowane, pokaźnej objętości, poświęcone m. in. problemom programowym organizacji życia kulturalnego.

Zentralny katalog polskiej prasy konspiracyjnej (j. w.).

POCIĘGIEL.
Bez miejsca, faktycznie: Lwów, 1944.
Wydawca i redaktor: nie ustaleni.
Powielane czasopismo satyryczne, które ukazało się kilkakrotnie. Obecnie znany jest tylko nr 2.

PRZEGLĄD SPRAW KULTURY.
Warszawa, 1943.
Wydawca: Departament Informacji DR.
Redaktor: Stanisława Sawicka.
Powielany miesięcznik problemowo-informacyjny, wydawany regularnie od lutego do listopada 1943 (nr 1 — luty, nr 2 — marzec, nr 3 — kwiecień, nr 4 — maj, nr 5 — czerwiec, nr 6/7 — lipiec-sierpień, nr 8/9 wrzesień-październik, nr 10 — listopad 1943).

Ogłoszono tu m. in. artykuły problemowe: *Znaczenie kultury, Szkolnictwo w służbie kultury, Zagadnienia radia w Polsce, Młodzież i muzyka polska;* ogłaszano systematycznie kronikę wydarzeń kulturalnych w kraju i na emigracji oraz nekrologia twórców kultury.

PRZEŁOM. Pismo społeczno-literackie inteligencji postępowej.
Warszawa, 1942—1943.
Wydawca: PPR.
Redaktor: Władysław Bieńkowski.
Współpracownicy: m. in. Stefan Żółkiewski, Mieczysław Jastrun.

Marksistowskie czasopismo wydawane od września 1942 w formie powielanych zeszytów kilkunastostronicowych, nieregularnie (nr 1 — wrzesień, nr 2 — październik-listopad 1942, nr 3 — kwiecień 1943, nr 4 — październik 1943). Cena egz. 2 zł.

Ogółem ukazały się cztery numery, ogłoszono w nich m.in.: pierwodruki utworów Jastruna — poematu *Sen nocy zimowej*, wierszy *Inwokacja* i *Historia pisząc ręką krwawą*, artykuły problemowe i eseje: *Inteligencja i kultura, Z tradycji polskiej inteligencji postępowej, Zadania szkoły podziemnej, O tak zwanej nieaktualności marksizmu, Polityka polska w ślepym zaułku, Wspomnienia o Antoninie Sokolicz*, materiały polemiczne, kronikarskie i recenzyjne, wśród nich informacje o stratach osobowych nauki polskiej w czasie wojny i omówienie antologii poezji *Pieśń niepodległa*, wydanej w 1942 r.

St. Żółkiewski: *Wspomnienia o życiu umysłowym w okresie konspiracji*, *Odrodzenie* 1944, nr 6/7.

A. Wróblewski: *Sto tytułów* (rozmowa z Wł. Bieńkowskim), *Życie Warszawy* 1960, nr 25, z 29/30. I.

REALIZACJE. Pismo społeczno-kulturalne.
Warszawa, 1944.
Wydawca: grupa inteligencji postępowej związana z PPR.
Redaktor: Halina Kowalewska.
Współpracownicy: m. in. Jerzy Kreczmar, Tadeusz Kotarbiński, Taubenszlag, Stefan Żółkiewski.

Pierwszy i jedyny numer tego pisma, datowany 10 lipca 1944 (s. 10, cena zł 5), wydany w postaci drukowanej, zawiera słowo wstępne od redakcji („Pismo nasze nie reprezentuje żadnej partii politycznej"), artykuły: *Inteligencja wobec zadań jutra, Ustawa konstytucyjna z 23.IV.1935 w świetle krytyki demokratycznej, Szkoła a zagadnienia selekcji społecznej w Polsce*, oraz recenzję wydanej konspiracyjnie książki Jadźwinga *(recte:* B. Suchodolski) *Skąd i dokąd idziemy*, napisaną przez profesora Tadeusza Kotarbińskiego.

Informacje H. Kowalewskiej w materiałach nie wykorzystanych do *Centralnego katalogu polskiej prasy konspiracyjnej* (j.w.).

REDUTA. Dodatek literacki *Reduty*.
Legionowo, woj. warszawskie, 1943.
Wydawca: AK.
Redaktor: Mieczysław Smerek.

Powielany dodatek literacki do lokalnego czasopisma informacyjnego, wydawany nieregularnie (w objętości 8—12 str.). Ukazały się co najmniej trzy numery (10 kwietnia, 5 maja i 1 września 1943), w których ogłoszono m. in. kilka wierszy przedrukowanych z antologii i prasy centralnej (wśród nich *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* Gałczyńskiego), reportaże literackie i opowiadania przedrukowane z prasy emigracyjnej (Jerzego Głębockiego, Janusza Meissnera, Eryka Sopoćki), kronikę kulturalną.

SOWIZDRZAŁ.
Lwów, 1943—1944.
Wydawca i redaktor: nie ustaleni.

Czasopismo satyryczne wydawane w formie powielanej nieregularnie od kwietnia 1943. Obecnie znane są dwa numery, datowane: Wielkanoc 1943 (nr 1, objętość s. 6) i styczeń 1944 (nr 2, s. 10).

Pismo opatrzone było wyjaśnieniem: „Pojawia się jak chce i kiedy chce" lub „Wychodzi jak chce i kiedy chce".

Andrzej Ryszkiewicz, op. cit., na s. 13.

SPRAWY KULTURY.
Warszawa, 1944.
Wydawca: „Ruch Kulturowy".
Redaktor: Tadeusz Sołtan.

Wydano jeden numer powielany (objętość s. 25), dotowany: styczeń-luty 1944, który zawiera: m. in. deklarację programową „Ruchu Kulturowego", artykuły T. Sołtana *Klęska bezdziejowości* oraz *Posterunki (Norwid, Stanisław Szczepanowski, Brzozowski)*, Mirosława Starosta *Kilka słów o metafizyce narodowej*.

Grupa „Ruch Kulturowy" związana była ze środowiskami *Sztuki i Narodu* i *Dźwigarów*.

SPRAWY NARODU.
Warszawa, 1943—1944.
Wydawca: SN.
Redaktor: Jan Dobraczyński.

Miesięcznik społeczno-kulturalny wydawany regularnie w postaci drukowanej, w objętości kilkunastu stron, począwszy od lipca 1943 do lipca 1944 (nr 1 — lipiec 1943, nr 2 — sierpień 1943, nr 3 — wrzesień 1943, nr 4 — październik 1943, nr 5/6 — listopad/grudzień 1943, nr 7 — styczeń 1944, nr 8/9 — luty/maj 1944, nr 10/11 — czerwiec/lipiec 1944). Opublikowano tu m. in. wiersze K. I. Gałczyńskiego *(Dzika róża)*, Ryszarda Matuszewskiego *(Modlin)*,

Jerzego Zagórskiego (poemat *Nad Wilią);* artykuły problemowe i eseje: *Polityka i cywilizacja, Legendy czekają, Kryzys człowieczeństwa, Synteza miłości i siły, Punkt wyjścia nauki współczesnej;* recenzje, np. *Kamieni na szaniec;* kronikę kulturalną.

SZCZUTEK.
Lwów, 1944.
Wydawca i redaktor: nie ustaleni.
Powielane czasopismo satyryczne.

Centralny katalog polskiej prasy konspiracyjnej (j. w.).

SZTUKA I NARÓD.
Warszawa, 1942—1944.
Wydawca: grupa młodych polonistów związana z organizacją „Konfederacja Narodu".
Redaktor: Bronisław Kopczyński (pseud. „Stefan Barwiński") — do stycznia 1943, Wacław Bojarski (pseud. „Jan Marzec", „Wojciech Wierzejski", „Marek Zaleski") — do maja 1943, Andrzej Trzebiński (pseud. „Stanisław Łomień", „Paweł Późny") — do listopada 1943, Tadeusz Gajcy (pseud. „Karol Toporncki", „Roman Oścień") — do lipca 1944.
Współpracowali m. in. Zdzisław Leon Stroiński („Marek Chmura"), Stanisław Marczak („Juliusz Oborski"), Kazimierz Winkler („Andrzej Augustowski"), Wojciech Mencel („Paweł Janowicz"), Lesław Bartelski, Jerzy Zagórski („Bronisław Łuski").

Nr 1 *Sztuki i Narodu* ukazał się w postaci powielanego zeszytu (22 strony) z datą 2.IV.1942, nr 2 — bez daty, faktycznie w czerwcu 1942, nr 3/4 — za sierpień/wrzesień 1942, nr 5 — w listopadzie 1942. W 1943 r. wydano powielane numery *SiN:* 6 — luty, 7 — kwiecień, 8 — maj, 9/10 — lipiec/sierpień, a następnie drukowane: 11/12 — wrzesień/październik, 13 — listopad. W 1944 r. ukazał się drukowany nr 14/15 — z datą grudzień 1943 — styczeń 1944, a następnie, po kilkumiesięcznej przerwie, ostatni, nie numerowany, faktycznie 16-ty zeszyt pisma, z datą lipcową, odbity na powielaczu. Cena numeru zł 3, drukowanego — zł 5.

Stałe motto pisma, zamieszczane w każdym numerze, brzmiało: „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej" — C.K. Norwid. W piśmie debiutowali wszyscy członkowie grupy literackiej, która powstała wokół redakcji, a przede wszystkim Wacław Bojarski, Tadeusz Gajcy, Zdzisław Leon Stroiński, Andrzej Trzebiński, publikując tu liczne wiersze, poematy prozą, opowiadania, artykuły krytyczne. Redaktorzy i stali współpracownicy pisma, przeważnie młodzi słuchacze polonistyki (w wieku 20—21 lat), odgrywali w życiu kulturalnym środowiska akademickiego w Warszawie rolę czynnika ożywiającego i inspiracyjnego. *SiN* reagował żywo na aktualne wydarzenia kulturalne, stąd w piśmie znaczna ilość wypowiedzi polemicznych, dyskusyjnych i dział recenzji, rozbudowany najbardziej ze wszystkich pism literackich. Omawiano tu szczególnie konspiracyjne publikacje poetyckie.

W n-rze 2 *SiN* ogłoszono konkurs na najlepszy utwór poetycki, którego wyniki podano w n-rze 3/4: pierwszą nagrodę otrzymał Wacław Bojarski za poemat prozą *Ranny różą*, drugą nagrodę — „Parvo"-Kozłowski za utwór *Trubadur*, trzecią nagrodę — T. Gajcy za *Wczorajszemu*.

Pismo ilustrował Kazimierz Winkler.

L. Bartelski: *Na zawsze związani z miastem*, *Kalendarz Warszawski* na rok 1947, s. 114—122.

L. Bartelski: *Wzór na ład serca*, *Nowiny Literackie* 1947, nr 40/41.

S. Marczak-Oborski: *O młodych literatach poległych w Warszawie*, *Nauka i Sztuka* 1946, nr 2/5, s. 243—249.

T. Rokitniak-Chróścielewski: *O podziemnej liryce warszawskiej*, *Wieś* 1946, nr 30.

S. Ziembicki: *Pokolenie dramatyczne*, *Dziś i Jutro* 1946, nr 5.

TYRTEJ.
Łódź, 1942.
Wydawca: AK — Zespół *Biuletynu Kujawskiego*.

Redaktorzy: Grzegorz Timofiejew i Tadeusz Sarnecki.

Dodatek literacki do *Biuletynu Kujawskiego*, wydawany nieregularnie w postaci drukowanej począwszy od marca 1942 (nr 1); nr 2 miał ukazać się w początku kwietnia, nr 3 na 1 maja 1942. Ogółem wydano podobno 5 numerów dodatku. Ogłoszono w nich m. in. wiersze Sarneckiego i Timofiejewa, materiały satyryczne, artykuły.

G. Timofiejew: *Miłość nie zna zmęczenia*, Łódź 1959, na s. 293 i n.

WIEŚ TWORZĄCA. Miesięcznik poświęcony sprawom poezji, kultury i sztuki ludowej.
Powiat Kraśnik, woj. lubelskie, 1944.
Wydawca: grono działaczy ludowych, związanych z „Wiciami" i BCh.
Redaktor: nie ustalony.

Wydano co najmniej kilka powielanych numerów tego pisma poświęconego przede wszystkim samorodnej twórczości literackiej młodzieży chłopskiej.

Z pismem związana była grupa społeczno-kulturalna „Wieś Tworząca" (działacze: m. in. Leon Pokora, J. N. Kłosowski).

Po wojnie grupa wznowiła swą działalność pod opieką Ludowego Instytutu Kultury. W listopadzie 1946 roku rozpoczęto w Warszawie wydawanie dwutygodnika *Wieś Tworząca* w nawiązaniu do tradycji konspiracyjnej.

B. Golka, op. cit., na s. 236.

Kolumna *Wsi Tworzącej*, *Wieś* 1945, nr 7/8.

ZADRA. Pismo satyryczne.
Warszawa, 1941.

Wydawca: organizacja „Racławice".
Redaktor: Tadeusz Wilkanowicz.
Współpracowała m. in. Halina Brzoskówna.
Pismo drukowane, ilustrowane (drzeworytami Wilkanowicza), w nakładzie ok. 1500 egz. Począwszy od stycznia 1941 wydano 2 numery.

A. Ryszkiewicz, op. cit., s. 12.

ZARZEWIE. Miesięczny dodatek literacki — kącik dla młodych talentów. Woj. krakowskie, 1944.
Wydawca: Stronnictwo Ludowe „ROCH".
Redaktor: nie ustalony.
Powielany dodatek, wydany po raz pierwszy przy n-rze 5 *Zarzewia* z 30.IV.1944, ukazywał się nieregularnie. Obecnie znany jest jeszcze nr 2 dodatku (przy n-rze 8 *Zarzewia* z 28.V.1944). Ogłaszano tu oryginalne utwory poetyckie młodych twórców chłopskich.

Zestawienie powyższe pozwala na dokonanie pewnych spostrzeżeń liczebności, miejsc i okresu ukazywania się oraz postaci wydawniczej czasopism kulturalnych w kraju w latach 1939—1944.[16]
Spośród 39 periodyków objętych zestawieniem znajdujemy 23 tytuły pism literackich lub kulturalno-społecznych (z czego 16 wydawanych w Warszawie, 2 w Krakowie, po 1 w woj. warszawskim, kieleckim, krakowskim, lubelskim i w Łodzi) oraz 16 czasopism satyrycznych (z tego 8 w Warszawie, 3 we Lwowie, 2 w Krakowie, po 1 w woj. warszawskim, w pow. Przeworsk i na Śląsku).
Ogółem wśród 39 czasopism kulturalnych wszelkiego typu w Warszawie ukazywały się 24 tytuły (w tym 12 drukowanych, 12 powielanych), w Krakowie 4 tytuły (wszystkie powielane), we Lwowie 3 tytuły (powielane), w woj. warszawskim i krakowskim po 2 tytuły (powielane); po 1 piśmie (powielanym) wydawano na terenie województw: kieleckiego, lubelskiego i na Śląsku, 1 pismo (drukowane) w Łodzi.
Pewne wnioski na temat tempa rozwoju prasy kulturalnej nasuwają się również na podstawie zestawienia pism nowo zakładanych w kolejnych latach okupacji na terenie całego kraju. Otóż w ciągu roku 1940 wychodzić zaczęło 6 czasopism kulturalnych (wszystkie typu satyrycznego). W roku 1941 powstały 3 nowe pisma (w tym 2 satyryczne). Rok 1942 przyniósł 6 nowych tytułów pism kulturalnych, tym razem bez wyjątku literacko-społecznych. W roku 1943 mamy 14 nowych tytułów (w tym 4 satyryczne). W roku 1944 przybywa 10 tytułów (w tym również 4 satyryczne).
Równocześnie jednak z powstawaniem nowych pism ulegają niekiedy likwidacji inne, wydawane poprzednio. Tak więc obok obserwacji przybytku nowych tytułów ważne jest uchwycenie przeciętnej liczebności czasopism kulturalnych w różnych latach.
W ciągu roku 1940 pojawiało się na terenie kraju 6 pism kulturalnych, wśród nich zaledwie 1 drukowane, 5 powielanych. W latach 1941—1942 ilość

czasopism ukazujących się równocześnie zamykała się nadal liczbą 6 tytułów, z tym tylko, że już 2 pisma wydawano w postaci drukowanej, 4 w powielanej. W ciągu roku 1943 ukazywało się 18 czasopism kulturalnych, z czego 9 drukowanych i 9 powielanych. Stan szczytowy pod względem liczebności tytułów osiągnęło czasopiśmiennictwo kulturalne w ostatnim roku wojny: liczba periodyków wydawanych w 1944 r. wzrosła do 21, z czego 12 powielanych i 9 drukowanych.

W zakresie ciągłości wydawnictw periodycznych zaobserwować można, że 5 pism ukazało się w ilości 10 lub więcej kolejnych numerów (*Sztuka* i *Naród* i *Kultura Jutra* wydały po 16 numerów, *Sprawy Narodu* — 11 numerów, *Przegląd Spraw Kultury* — 10 numerów). 11 pism ukazało się natomiast 5 lub więcej razy (w tym *Nurt* — 9 numerów, *Lewą marsz* i *Miesięcznik Literacki* — po 7 numerów). Żywot pism satyrycznych był na ogół krótszy od okresu wydawania pism literackich innego typu. Najlepsza z nich *Lipa* miała zaledwie 7 numerów. Wyjątek stanowi tu krakowskie *Na ucho*, wydawane regularnie w 1943 i 1944 r.

Biorąc pod uwagę specyficzne warunki działalności kulturalnej w podziemiu uznać trzeba dorobek czasopiśmiennictwa kulturalnego tego okresu za bardzo poważny.

Władysław Bartoszewski

PRZYPISY

[1] Opracowanie niniejsze jest w głównych zarysach identyczne z tekstem referatu *Problematyka czasopiśmiennictwa literackiego w kraju w latach 1939—44*, wygłoszonego 21 listopada 1959 r. na zebraniu Podkomisji do badań literatury krajowej lat 1939—44 przy Komisji Historycznoliterackiej krakowskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk.

[2] „Posiadamy wiadomości o 37 czasopismach podziemnych ukazujących się w końcu 1939 roku" — stwierdził prof. dr Stanisław Płoski, kierownik Zakładu Historii Polski w Drugiej Wojnie Światowej Instytutu Historii PAN, w swej przedmowie do książki B. Golki *Prasa konspiracyjna „ROCHA" 1939—1945*, Warszawa 1960.

[3] Por. Wł. Bartoszewski: *Konspiracyjne varsaviana poetyckie 1939—1944. Rocznik Warszawski* II 1961 (w druku).

[4] St. Żółkiewski: *Wspomnienia o życiu umysłowym w okresie konspiracji*, *Odrodzenie* 1945, nr 6/7.

[5] G. Załęski: *Satyra w konspiracji 1939—1944*, wyd. II, Warszawa 1958.

[6] J. Krzyżanowski: *Nauka w Warszawie*, *Odrodzenie* 1945, nr 20.

[7] W ciągu roku 1942 wydano m. in. dziesiątki broszur różnej treści, wśród nich konspiracyjne antologie i zbiorki poezji: *Duch wolny w pieśni*, *Poezja Polski dzisiejszej*, pod red. Stanisławy Sawickiej, *Pieśń niepodległa*, w opracowaniu Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego, *Słowo prawdziwe* (dwa wydania), przygotowane przez Jana Dobraczyńskiego, Jerzego Zagórskiego, zbiór poezji Tadeusza Faszczewskiego, Tadeusza Juliusza Demczyka i Jana Szczawieja *Wiatr wolności*, tomik wierszy Janiny Wójcickiej *Wiązanka cierni*, antologia krakowska *Wielkanocna pisanka*.

[8] Pierwszy zeszyt wydano bez daty w końcu kwietnia lub w początku maja 1942, zeszyty 2, 3 i 4 (datowane) w styczniu, czerwcu i październiku 1943 r., zeszyt 6 w 1944 r. (zeszyt 5 *Werbli Wolności* jest nieznany).

[9] *Z lat wojny. Poezja polska 1939—1945.* Ułożył i wstępem zaopatrzył Kazimierz Wyka. Kraków 1945.

[10] Komentarze takie znajdujemy (kolejno) w antologiach: K. Wyka: *Z lat wojny. Poezja Polska 1939—1945*, Kraków 1945 (maszynopis powielany); J. W. Gomulicki: *Pieśń o Warszawie 1939—1949, Antologia świetlicowa*, Warszawa 1949; J. Szczawiej: *Antologia polskiej poezji podziemnej (1939—1945)* i inne, zmienione wydanie tejże antologii: *Imię nam Polska. Antologia*, Warszawa 1958 (istotne poprawki i uzupełnienia do antologii Szczawieja podają: W. Bartoszewski: *Niedomalowany obraz poezji podziemia, Tygodnik Powszechny* 1958, nr 2, i Zdzisław Jastrzębski: *Duch wolny w pieśni, Więź* 1959, nr 6, oraz tenże: *W sprawie „Antologii polskiej poezji podziemnej", Więź* 1959, nr 9); J. Lau: *Nike ze spalonych miast. Wiersze partyzanckie*, Warszawa 1960.

[11] Ostatnio pojawiło się opracowanie Stanisława Sierotwińskiego *Materiały do literatury w podziemiu 1939—1944, Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1961, nr 36, *Prace historycznoliterackie*, z. 4, *Filologia*, z. 7 (str. 147—167), w którym autor podejmuje m. in. próbę zestawienia czasopism poświęconych sprawom kultury i literatury w oparciu o publikacje powojenne, częściowo o autopsję omawianych druków oraz o informacje uzyskane drogą wywiadów.

[12] Ukończona w ostatnich miesiącach praca Lucjana Dobroszyckiego nad zestawieniem *Centralnego katalogu polskiej prasy konspiracyjnej w zbiorach publicznych*, prowadzona od 1957 r. w Instytucie Historii PAN pod kierunkiem prof. dr. Stanisława Płoskiego, stanowi zasadniczy krok naprzód w orientacji nad aktualnym stanem i lokalizacją zbiorów czasopiśmiennictwa konspiracyjnego, w tym również prasy kulturalnej. *Centralny katalog* nie obejmuje jednak z natury rzeczy tych tytułów pism, których egzemplarze nie zachowały się, nawet jeśli istnieją o nich pewne wiadomości pośrednie (relacje świadków, recenzje i polemiki, wzmianki w przeglądach prasy).

[13] Wcześniejszą i pierwszą bodaj próbę tego rodzaju stanowi zestawienie konspiracyjnych czasopism kulturalnych, dokonane w 1959 r. przez Wł. Bartoszewskiego na zlecenie IBL do *Bibliografii literatury polskiej* według *Literatury polskiej* Korbuta (tom czasopism, pozostający dotychczas w maszynopisie).

[14] Por. Zygmunt Ziółek: *Dywersja antyhitlerowska wśród Niemców, Za wolność i lud* 1957, nr 3/4; A. Ryszkiewicz: *Polskie podziemne wydawnictwa satyryczne* w antologii G. Załęskiego *Satyra w konspiracji 1939—1944*, na s. 17—18.

[15] Pominięto na tej zasadzie efemeryczne dodatki do terenowych pism ludowych *Wyzwolenie* (Sandomierz) i *Znicz* (Sandomierz—Stopnica) oraz *Świt*, o których brak informacji nawet w jedynym opracowaniu monograficznym prasy Stronnictwa Ludowego i Batalionów Chłopskich (B. Golka: *Prasa konspiracyjna „ROCHA" 1939—1945*, Warszawa 1960).

[16] Zestawienie opiera się przede wszystkim na autopsji egzemplarzy czasopism kulturalnych, znajdujących się w zbiorach Zakładu Historii Partii przy KC PZPR, w Bibliotece Narodowej, Bibliotece Jagiellońskiej, Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, w Zakładzie Historii Polski w II Wojnie Światowej Instytutu Historii PAN, w Archiwum m. Krakowa i woj. krakowskiego oraz w Muzeum Historycznym m. Krakowa i w bibliotece Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich w Warszawie, a także na własnych spostrzeżeniach autora z okresu pracy w prasie konspiracyjnej.

Jerzy Kwiatkowski

PRZEMIENIONY KOŁODZIEJ

Jul. Przyb. Ciekawą wizję poetycką psuje Panu brak poetyckiego odczuwania. Wiersze interesujące. Prosimy o dalsze nadsyłanie utworów. *

Jedna to z ważniejszych „odpowiedzi redakcji", jakie można znaleźć, przeglądając polskie czasopisma. Oddajmy sprawiedliwość redaktorom *Skamandra:* na talencie poznali się, do współpracy zapraszali. Nie dziwmy się ich dezorientacji. To kapitalne sformułowanie: „ciekawa wizja poetycka — brak poetyckiego odczuwania" — wiele jest warte. Cały sens dokonującej się właśnie poetyckiej rewolucji jest w nim zawarty. Cała niezwykłość Przybosiowskiej (i awangardowej) koncepcji poezji ukazuje się poprzez pryzmat tego dwuznacznego, pozytywno-negatywnego wyroku. To nie nowy prąd, może nawet nie nowa koncepcja poezji pojawia się przed oczami poetów „normalnych", kontynuatorów Staffa czy rosyjskiego symbolizmu, entuzjastów Rimbauda. To pojawia się coś, co w oczach ich poezją i jest, i nie jest: nowy jakiś rodzaj, z którym nie bardzo wiadomo, co począć. Od tego też momentu będą w Polsce współżyły ze sobą nie dwa prądy poetyckie, nie dwa obozy, lecz — dwie poezje.

*

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje,
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.

Nowa poezja, coraz bardziej rozszerzając swoje panowanie, traciła jednocześnie ostrość konturów, wchodziła w alianse z tradycjami, tworzyła aliaże nowe. Z generacji pierwszych „nowatorów" absolutną czystość linii zachował do dziś — jeden Przyboś. Nie znaczy to, by nie przechodził ewolucji. Wystarczy pobieżnie tylko przejrzeć jego niedawno wydane PIW-owskie *Poezje zebrane,*

* *Skamander*, zesz. XVIII, marzec 1922.

by zadziwić się bogactwem reprezentowanych w tym tomie poetyckich stylów. Ale, powszechnie niemal obowiązująca, zasada tradycjonalnienia z wiekiem, zasada, która — w większym czy mniejszym stopniu — sprawdziła się na przykładach Brzękowskiego, Kurka, Ważyka, a spośród nowatorów innego odłamu na przykładach Młodożeńca, Sterna, Wata — zasada ta nie dotyczy i chyba nigdy dotyczyć nie będzie dwóch poetów: Peipera i Przybosia. Peiper jednak zamilkł dawno, pozostał poetą lat dwudziestych. Przyboś — z równym jak czterdzieści lat temu napięciem sił twórczych — dalej pisze swój jedyny wiersz. A wiersz ten nigdy dotąd nie ułożył się w strofy takie, jak ta:

Gwiazdy mi cię wyswatały.
Milion gwiazd nocą na niebie.
Wszystkie mnie w górę wołały.
Lecz moje serce woła tylko ciebie.

czy takie, jak ta:

Starej Sekwany znam piosenki,
Berangerowski lekki wiersz.
Adriatyk odkrył mi swój błękit,
Erynu biegły za mną dźwięki —
tak czule coś mi szeptał świerszcz...

czy takie, jak ta:

W dalekich stronach, czarnych krajach,
w lasach kauczuku Indonezji,
na polach ryżu, na Malajach
wesołe rodzą się piosenki —

lub ta:

Wśród gąszczu tablic, figur, płyt i obelisków
kamienny słup, strzaskany. Dowiesz się z napisu,
Że Conrad-Korzeniowski tu swych dni doliczył.
Zdobył mowę angielską i ten słup tragiczny.

A przecież wszystkie te strofy wyjęto z pism poetów, którzy w latach dwudziestych zrewolucjonizowali polską lirykę.

Rzecz jasna, ową wierność samemu sobie Przyboś zawdzięcza nie tylko wyjątkowej świadomości, jaka w psychice jego towarzyszy procesowi tworzenia, i nie tylko przekonaniu, że tak właśnie pisać należy. Przede wszystkim — organicznej niejako konieczności pisania tak właśnie. Łatwo dostrzec, jak rzadko u poetów bliskich mu lub wywodzących się z jego poezji pojawia się tak dlań typowy (wnikliwie i precyzyjnie zanalizowany ostatnio przez Prokopa) chwyt wykorzystania wieloznaczności słów — objaw niezwykłej alergii

słowotwórczo-semantycznej. Wiersze Przybosia zrazu wydają się zupełnie normalne, spokojne, nieruchome. Ale po chwili zaczyna się w nich kłębić jak w mrowisku — słowa przyskakują i odskakują od siebie; różnokolorowe światełka, jak na mapach paryskiego metra, zapalają się i gasną — cały wiersz nagle ożywa. Po cóż poecie, rozporządzającemu tak bogato unerwioną siecią wewnętrznych powiązań językowych — tradycyjna więź melodyjnego rytmu, rymu czy eufonii jakościowej? Ta — granicząca z prestidigitatorstwem — zdolność wynajdywania wieloznaczeń to nie realizacja teoretycznych założeń, to dodatkowy dar ukochanego przez poetę boga Apollina. Gdyby słowo to nie miało sensu pejoratywnego — rzec by można, że w zdolności tej jest coś z automatyzmu.

*

Przyboś nie może skarżyć się na krytykę: jego poezja jest przedmiotem paru studiów niedużych rozmiarów, lecz niezwykle celnych. Nie sposób nie wymienić tu dwóch syntez: Wyki* i Sandauera**, oraz wspomnianych już analitycznych rozprawek Prokopa***. Z tym wszystkim — w krytycznym odtwarzaniu Przybosiowskiego świata łatwo dostrzec pewną jak gdyby ostrożność. Przybosia interpretuje się i opisuje w granicach jego świadomej woli twórczej, w granicach jego jasnych, konsekwentnie przeprowadzanych założeń. Poza te granice — na ogół się nie wychodzi.

Jakże to bowiem — temu elegancko pozapinanemu panu dobierać się do podszewki? Pod nowoczesnym biurowcem, racjonalnie skonstruowanym, absolutnie funkcjonalnym — doszukiwać się jakichś podziemnych lochów powykręcanych w przypadkowe meandry? Jakże to — wyśmiewcę łowców obsesyj podejrzewać o obsesje?

Tymczasem zaś nie jest wykluczone, że część tajemnicy Przybosiowskiej wierności samemu sobie — tam właśnie: w świecie niejasności i przypadku, znajduje swoje jasne i konieczne wytłumaczenie.

Przy czym — dodajmy od razu — supozycja taka w tej chwili nie ma w sobie nic rewelacyjnego. Gdyż sam już poeta, jak gdyby zniecierpliwiony zbytnią rewerencją krytyki, *plus rationaliste que Przyboś même* — na pewne ślady wyraźnie naprowadza. Sam otwiera analizę swoich obsesyj, sam zaczyna interesować się swoją podświadomością czy — przedświadomością.

*

*Próba całości*****, ostatnio wydany tom poetycki Juliana Przybosia, przynosi ze sobą problematykę zbyt bogatą, by można ją było wyczerpać w krótkiej recenzji.

Przede wszystkim: tom to dlatego tak bogaty i dlatego, dodajmy, prowokujący do jubileuszowych przemówień, że — zgodny ze swoim tytułem.

* *Wola wymiernego kształtu* (1945). W książce: *Rzecz wyobraźni*, 1959.
** *Estetа czy Scyta? albo Robotnik wyobraźni*. W książce: *Poeci trzech pokoleń*, 1955.
*** *Wokół Przybosia, Twórczość* 1958, nr 9; *Budowa obrazu u Przybosia, Ruch Literacki* 1960, nr 1—2.
**** Julian Przyboś: *Próba całości*. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 73.

Próba całości jest naprawdę próbą całości: niezwykłym eksperymentem, na który pozwolić sobie może jedynie poeta zdumiewająco świadom siebie i swojej poezji. Próba to tym trudniejsza i tym ciekawsza, że w znacznej mierze dokonywana poprzez nowe wiersze (obok próz o charakterze na pół eseistycznym), wiersze odpowiadające niekiedy całym okresom tej poezji, w których motyw jakiś wyraźnie dominował — od-powiadające i do-powiadające motyw ten do końca.

Takim opisem, taką konstrukcją opisującą, opisującą koło wokół konstrukcji dawnych, nakładającą się na nie, takim tworzeniem i odtworzeniem jednocześnie — jest wiersz otwierający ten tom: *Początek.*

Zaczęło się
jak koło od stelmacha toczone o świcie
do kowala po obręcz tak długo pod górę,
aż pagór
odwróci się do nieba i uskoczy na dół
ku dolinie, od której
po dosłonecznym stoku jesion, jak śródosie
ruszonych krajobrazów,
dźwiga się rozłożyście w wysoczyznę, poza
nawis i przechył skały —

„Zaczęło się jak koło"... Otóż, istotnie, koło stanowi jedno z kluczowych słów poezji Przybosia, zwłaszcza w jej przedwojennym okresie. Pojawiało się zrazu jako motyw „maszynistyczny", jako jeden z emblematów nowoczesnej cywilizacji. „Miasto kołami woła." Ale był to raczej pretekst. W hierarchii poetyckich znaków koło od samego początku zajmowało stanowisko wysokie. W maszynistycznej wizji świata było nie tylko emblematem, reprezentatywnym realium. Przede wszystkim — było świata tego strukturalną, rzec by można: metafizyczną, zasadą. *Perpetuum mobile,* wiersz ze *Śrub,* pierwszego tomu poety, dytyramb na cześć cywilizacji XX wieku — zamyka się słowami:

W rwącej szybkości prącej szybkości
Obroty koła obręcze kół
Suwaki ustawiczne i składne
Obracające się koła
Obracające się koła

Dystanse dalekonośne
Koła. *
(18/19) **

Sam zaś tytuł wiersza mówi o czymś więcej jeszcze: o wyrażającej się poprzez tę obsesję tęsknocie do doskonałości.

---

* Warto tu zwrócić uwagę na pewne podobieństwo wyobraźni Przybosia i wyobraźni Delaunaya.

** Cyfra w nawiasie oznacza stronę w *Poezjach zebranych* (1959, PIW).

Z czasem koło maszyny zastąpione zostaje przez koło widnokręgu. Karierę robi teraz „okolica", z kołem etymologicznie związana. „Zjawiska zewnętrzne przedstawia często tak, jakby działy się w jego wnętrzu i jakby granicę jego osoby stanowił — widnokrąg" — pisze Artur Sandauer, traktując tę obserwację jako jeden z przykładów na „imaginacyjny kreacjonizm, ujmujący świat jako funkcję wyobraźni poety". A nie tylko demiurgizm poety, także dynamizacja świata wyraża się poprzez obraz koła. Koło w ruchu, koło wirujące było jednym z ulubionych obrazów Przybosia maszynistycznego. Teraz dokonujący się wokół poety ruch pejzażu przebiega również po liniach kolistych:

Pnie zabłąkane w zieleni szły pomimo woli,
okrążając się własnymi ciałami: rosły
(65)

i:

Szliśmy gajem albo brzózki okrążały się nawzajem
(252)

Znaczna ilość wierszy Przybosia — począwszy od okresu „wiejskiego" — usytuowana jest jako koło ograniczone widnokręgiem, jako koło, którego środkiem jest poeta. Wiedzie on jak gdyby stały z widnokręgiem dialog, stale dąży do przekroczenia go /„może tak dojdę swego za nieboskłonem" (63)/ i stale skazuje się na pozostanie w nim. Podróż nie jest dlań jakimś amorficznym przepływem wrażeń — stanowi szereg zazębiających się o siebie kół-widnokręgów:

Ziemia, widnokrąg za widnokręgiem, pokładała się za mną, jakbym skiby odwalał
(216)

lub:

(...) lądując, wiążę linie
niezliczonych widnokręgów
(293)

lub:

...Wschód nawija na krąg słońca widnokręgi podróżnicze...
(315)

(przy czym mamy tu już do czynienia z bardziej skomplikowanym, „dwustopniowym" układem).

Każde wyrwanie się z widnokręgu, wyłamanie się z koła, jest jednak — podobnie jak tu — pozorne. Toteż we wspaniałym zamknięciu tego dialogu, w napisanym blisko dwadzieścia lat temu wierszu *Słońce ze wzgórz Gwoźnicy*, poeta pisze:

W widnokręgu, który objął mnie w dzieciństwie,
Ziemia nieść mię będzie w wieczność koło słońca.
(239)

Nieprzekraczalna linia widnokręgu — to ludzka ograniczoność, ludzka śmiertelność*.

Nie odmotasz zarzuconych dokoła twej szyi
ramion horyzontu
(86)

Ograniczoność, śmiertelność — afirmowane przez poetę:

Wzgardziwszy religiami, wierzę w doskonałych, którzy kończąc nie pragną [zmartwychwstać
(261)

To — doskonałość „życiowa": wolność w konieczności, spojrzenie na linię widnokręgu, na okrąg koła — od wewnątrz. Lecz miejsce, punkt w okręgu? W okręgu koła, który nie zna początku ani końca, którego każdy punkt może być początkiem i może być końcem? „Ziemia nieść mię będzie w wieczność koło słońca". I oto opozycja poezji wobec życia, oto spełniona w niej, właśnie w niej, odwieczna, arcyludzka tęsknota do nieśmiertelności.

W jednym ze swoich kluczowych wierszy, zatytułowanym *Żyjąc*, tym samym, z którego pochodzi cytat o religiach — Przyboś, bodajże po raz pierwszy, wprowadził moment genetycznej autoanalizy, próbę dotarcia do biograficznych źródeł perseweracyjnego obrazu. Właśnie obrazu widnokręgu. Czytamy tam:

kiedy podniósłszy się ze czworaków (to nie ja, to on, on mojego niemowlęctwa [jak daleki krewny...),
kiedy podniósłszy się, ujrzałem po raz pierwszy widnokrąg,
okolicę wzgórzystą, jak twarz chmurnego nieba odciśniętą w glebie.
Odtąd przez dziesiątki lat dążyłem do tego samego,
ale jaśniejszego o jeszcze jedno, o jeszcze dalsze, o nieskończone spojrzenie.
(261)

To wymarzone przeżycie stało się udziałem poety. I teraz — w wierszu następuje moment stanowiący potwierdzenie ukazanego powyżej rozumowania:

A jednak stamtąd, gdzie była meta najdalsza,
odjechałem, nie w przyszłość, bo czy może być jeszcze przyszłość?
ale w swój własny cień, w tę ustawiczną zapowiedź,
której ostatnie tchnienie jest pierwszym tchnieniem Poezji.
(262)

Tym słowom sprzed lat dwudziestu paru odbrzmiewają słowa:

* Jednocześnie — symbol „ziemskości": materialistycznego światopoglądu, leżącego u podstaw poezji Przybosia.

Było pełnią, dobiegającym do początku końcem
porywającym ustawicznie do współbiegu.

Jesteśmy z powrotem w *Próbie całości*, w wierszu *Początek*... I kiedy teraz wracamy do jego pierwszych słów:

Zaczęło się
jak koło od stelmacha toczone o świcie

— czytamy je już inaczej, widzimy poprzez nie całą poezję Przybosia (a przecież — w analizie powyższej nie ukazano drugiego „zsyntetyzowanego" w tym fragmencie motywu: poezja — praca), jesteśmy świadkami zapisanego, ujętego w nowy kształt piękna błysku autoświadomości. Rozpoczynamy analizę nie wiersza czy zbioru poetyckiego, lecz całego — niezwykłego, wciąż powstającego na nowo, wciąż rzeźbionego wytrwałym trudem poety — świata wyobraźni.

Rozpoczynamy: gdyż motyw koła — przenikając tę poezję i zamykając ją w sobie — stanowi przecież jednocześnie, w momencie gdy wybierzemy odmienny przekrój, stanowi punkt wyjścia dla innych motywów współkonstruujących skomplikowany, wieloaspektowy świat Przybosia. Owo „ono", które „zaczęło się jako koło", które „było pełnią, dobiegającym do początku końcem", odwija się przecież potem w śpiew, „wbija jak igła w rozjarzone oko, w białą źrenicę światła, w nagłą krew rozbłysku!". Nie wszystkie aspekty, nie wszystkie leżące u ich podłoża perseweracje i obsesje, obsesje, dające się się niekiedy rozszyfrować iście po freudowsku — mogą tu być jednak przedmiotem analizy. Próba całości — skomplikowany system soczewek skupiających światło Przybosiowskiej poezji — prowokuje do napisania książki o Przybosiu. Tylko w takich rozmiarach recenzja oddałaby pełną sprawiedliwość temu zbiorkowi liczącemu siedemdziesiąt trzy strony.

Jeśli w wypadku obsesji koła poeta — wysuwając ją na plan pierwszy, podkreślając dominującą rolę, jaką obsesja ta odgrywa w jego wyobraźni — zagadnienie biograficznej genezy ogranicza do wprowadzenia obrazu o pewnej typowości gospodarczo-socjologicznej (fragment procesu produkcji koła), obrazu, co do którego domyślać się tylko możemy, że wywodzi się on ze wspomnień z dzieciństwa — inaczej ma się sprawa z innymi autointerpretacjami.

Nietrudno czytając wiersze Przybosia dostrzec perseweracje obrazów płomienno-błyskawicowych. Jedna to z głównych baz, jedno z głównych źródeł energii dla Przybosiowskiego kultu światła — kultu zbyt znanego, by przypominać go tu poprzez egzemplifikacje. W tym wypadku *Próba całości* służy przede wszystkim psychologiczno-genetycznemu wyjaśnieniu perseweracji, w obręb autosyntezy poetyckiej włącza elementy autobiografii. Poeta wyręcza tu krytyka, krytyka w rodzaju Jean Paul Webera *, który dzieło poetyckie analizuje pod kątem centralnego przeżycia, jakie stało się udziałem autora w latach jego dzieciństwa. Ale także — wyręcza krytyka „normalnego", do

* *Genèse de l'oeuvre poétique*, 1961.

którego obowiązków należy odnotowanie obsesyjnych motywów przejawiających się w dziele literackim. W wierszu *Świat się oddala* czytamy:

Więcej, a więc:
(. . . . . .)
przyśpieszenia światła? czyli
poezji samej w sobie?

Dopiero tutaj, we wsi rodzinnej, gdzie
widnokręgami
od świtu do zmierzchu, dokładnie dokoła
obchodzę dzień
śledząc światła obieg,
widzę, że strasząca mnie o północy wizja,
(to przeciwgwiezdne znamię),
— — *niebo się zniża*
i spuszcza żółte i czerwone węże,
syczą językami ogni,
(. . . . . .)
pożar, przed pożarem orkiestra, orkiestry,
(. . . . . .)
strażacy
w pióropuszach dymu, kłuci przez płomienie
(. . . . . .)
dopiero teraz widzę najwyraźniej,
że ten sen we mnie
palny i ostry
znaczy.
Embrionalny prawzór wyobraźni,
zjawa z szeptanego w rodzinie nieszczęścia.

Jestem po ogniu pogrobowcem — siostry.
Na porębie leśnej
(starszy brat mi pokazał ten ślad na polanie:
czarny śród paproci
obok rosiczki i dzikiego storczyka)
na rok przede mną moja imienniczka
spłonęła żywcem w pastuszym ognisku
i nie ocalałem
w łonie matki bolesnej
od płomienności.

Na przykładzie innym fenomen ten przedstawia się w sposób bardziej jeszcze interesujący. Jeśli bowiem w wierszu *Świat się oddala* obsesję nie dość dotychczas dla poety jasną, a nagle wyjaśnioną przedstawia on już z pozycji pełnej świadomości, jasności — w prozie *Znak przedsłowny* postawa świadoma i nieświadoma, podmiot i przedmiot interpretacji — są nierozdzielne.

Jedyny to w swoim rodzaju eksperyment, już na wstępie zasygnalizowany pomieszaniem bezosobowej i osobowej formy czasownikowej:

> Najpierw próbuje się ziemi kolanami, (...) potem podnosi się i pada na kolana, podnosi, wstaje, biegnę, pryska rosa, ześlizguję bosą stopę ze skraju trawnika (...)

O ile lekcja to poprawna: chodzi tu o zdanie sprawy z jednego z pierwszych — mgławicowo zapamiętanych — przeżyć wczesnego dzieciństwa, przeżyć — dodajmy — które miały odcisnąć się niezatartym piętnem w psychice poety i wpłynąć na — przekazany przez teksty poetyckie — kształt jego wyobraźni. Piszę: „dodajmy", gdyż w tym wypadku Przyboś nie czyni tak wyraźnych aluzyj do swojej poezji, jak czynił to w wierszu *Świat się oddala*.

Wspomnienie jest smutne, dotyczy śmierci kogoś bliskiego (brata? kolegi?), jego pogrzebu i chwil po tym pogrzebie następujących. Główne przeżycie, główny motyw wyobraźniowy, jakim fakt ten narzucił się pamięci dziecka — zostaje tu poprzedzone zapowiedzią, prefiguracją: poeta wspomina wspólną z owym kolegą zabawę — kopanie dołka potrzebnego do gry w kiczki:

> TO, okrągło-przyjemne, otoczyło ciało dziecka. Jakby pierwsze wgłębienie zrobione w ziemi odbiło się nad sobą w powietrzu — i trwało.

A oto zapis przeżycia właściwego, które nastąpiło tuż po pogrzebie:

> Zstąpił ode mnie w dół, zostałem z patykiem w ręce. Wstaję — odbiegli mnie na zawsze wszyscy. (...) Spojrzałem za dom — dalej, dalej. I nagle!
> Rozwarłem oczy, krzyknąłem, widzę:
> wszędzie — na przestrzał, wszędzie — najdalej:
> z otwierającego początku ciąg nie kończących
> się początków —
> wielkie wznoszące się Wszystko —
> (. . . . . .)
> Ja w dole, a ono, podczernione dębem u szczytu, czerwone i żółte nad kamiennym wąwozem w grozie —
> nade mną.
> Czarno-światłe, wydęte jak odwieczny największy Dół —
> nade mną
>
> Odrębny, sam wobec tego i przeciw temu —
> JA.
> (. . . . . .)
> pierwsza myśl,
> przedsłowny znak wygrzebujący się z dołu,
> odgłębnie:
> Jestem!

„Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!" — Jeden z najpiękniejszych

obrazów w jednym z najpiękniejszych wierszy Przybosia stąd właśnie, z tego pierwotnego odkształcenia dziecięcej, podatnej jak glina wyobraźni, wywodzi swój początek. A obraz to w twórczości tej nieodosobniony.

I dalej: owo „Jestem!" jako rezultat spotkania ze śmiercią, owo: istnieję, pojęte jako zaprzeczenie nieistnienia — czyż nie tu właśnie należy się doszukiwać jednego ze źródeł sławnego optymizmu Przybosiowskiego, genezy jego niezłomnie afirmacyjnej postawy wobec życia?

■

Utwór, o którym była mowa, nosi tytuł *Znak przedsłowny*. Połączone ze sobą: trud poety i trud autokrytyka dążą w *Próbie całości* nie tylko do syntezy i nie tylko do prześwietlenia tej poezji od strony genetyczno-biograficznej. Starają się także uchwycić jej genezę ontologiczną, dotrzeć do źródeł poezji nie tych, które biją w prehistorii życiorysu, lecz tych, które istnieją tuż pod tekstem każdego wiersza i które pozwalają odpowiadać nie na pytania: skąd? i dlaczego? — lecz na pytanie: jak? i na pytanie: co? Na pytanie: jak powstaje wiersz? i na pytanie: co to jest poezja?

Próba całości dokonywana jest w ruchu. Jeśli więc odpowiedź na te pytania dotyczyć może każdego wiersza Przybosia — nie znaczy to, by zawsze dotąd poeta dawał tu taką właśnie odpowiedź. Rozwój teoretycznych rozważań Przybosia to gwałtownie zwężająca się spirala, dążąca do uchwycenia, do opisania tego, co w poezji najistotniejsze. Przyboś próbował już na pytania tego rodzaju odpowiadać — czynił to na ogół w sposób, który nie wszystkich mógł zadowolić. Spirala zwężała się zbyt szybko... W *Próbie całości*, w prozie *Jak możliwy jest liryzm* — dotarł chyba do celu. Do ośrodka, w którym poezja nie jest jeszcze kierunkiem, „porywem ku wszechludzkiemu szczęściu", jak określał to dawniej. Jest stanem, punktem. Nie tylko znakiem p r z e d s ł o w n y m. Także — uczuciem, nie posiadającym jeszcze jakości. Czy raczej: „wszechwzruszeniem", wszystkie jakości zawierającym *in potentia*, wzruszeniem absolutnie jeszcze bezinteresownym, doskonałym. Prawzruszeniem, które

zespala naszą istotę ze WSZYSTKIM

Niespodziewanie, i chyba dla samego siebie niespodziewanie — Przyboś zbliża się tu do filozofii hinduskiej. A także... Niech jednak te prądy czy nazwiska pozostaną nie wymówione. Pozostawmy jedynie drogowskaz: wyjęte z prozy *Pierwszy słowik* słowa: „chuć w s z e c h i s t n i e n i a"...

Podobieństwa jednak, od których sam poeta, nieco spłoszony, odżegnuje się jak od diabła („Och, brzmi to jak formuła mistyków, ale to jest taka właśnie wiedza-niewiedza. Może to, żeby nie było nieporozumienia, inaczej określić?"), podobieństwa mogłyby zaprowadzić nas zbyt daleko. W końcu — nie można zapominać o tym, że u Przybosia owe stany przed-uczuciowe, przed-pojęciowe stają się jedynie przedmiotem autorefleksji, nie zaś, jak w postulatach Bremonda czy w praktyce symbolistów — przeżyciem, domagającym się adekwatnego wyrazu.

„Zespala naszą istotę ze WSZYSTKIM". Wypada tu przypomnieć schemat:

poeta w centrum widnokręgu, i obserwację Sandauera: „Zjawiska zewnętrzne przedstawia często tak, jakby działy się w jego wnętrzu i jakby granicę jego osoby stanowił widnokrąg". Opozycja: poeta — świat rozwiązuje się tu w jakąś koncepcję mononistyczną. Jaką?

Poeta-demiurg, poeta-cyklop, tak przecież zawsze nazywano Przybosia, a określenia to usprawiedliwione przekazanym przez jego wiersze typem wyobraźni — analizując stan poetyckiego natchnienia, ujmuje je w formułę bezinteresownej, bezkierunkowej doskonałości. Doskonałości, ku której poprzez obsesję koła dąży cała jego poezja. Stan to, w którym „wszystko to, co »ludzkie«, jest tak nic nie ważące, pozorne, jak zabawa dzieci w dorosłych". A jednocześnie: „z tego praźródła poezji bije jakaś najpobłażliwsza dla ludzkich spraw dobroć".

Czyżby poezja Przybosia, wojującego ateisty, była po prostu symbolem religijnej funkcji, jaka stała się udziałem sztuki XX wieku? I — symbolem ludzkości, tej, która na miejscu Boga postawiła — samą siebie?

*

Ba, ale Przyboś sam wszystko o sobie wie. Przyznaję, że zrazu czytałem prozę *Pierwszy słowik* niezbyt uważnie. I dopiero po powzięciu koncepcji „boskiej" raz jeszcze powróciwszy do tego utworu, odnalazłem w nim słowa:

> Wydawało mi się, że doskonały wiersz — spełnia tę żądzę, robi człowieka jakimś bogiem.

Inna sprawa, że Przyboś, który w *Pierwszym słowiku* analizuje przeszłość swojej poezji — nieco „umetafizycznia" pierwsze jej okresy. „Dreszcz porozumienia z rośnięciem i kwitnieniem, który we wczesnej młodości wprawiał mnie w spazm miłosny" — nie całkiem zgadza się z hasłami typu: „kult przyrody jest zabytkiem barbarzyństwa", „słońce jest najpiękniejsze, kiedy wschodzi kapusta", „góra jest teraz piękną dlatego (...), że mogę na niej zarobić, jeśli jestem właścicielem schroniska" * — inaczej mówiąc: z wyzywającym utylitaryzmem, który głosił młody Przyboś ze *Zwrotnicy*. To jednak nieunikniona konsekwencja „próby całości". Syntetyzuje, tworzy niejako swoją poezję na nowo — nie jakiś Przyboś abstrakcyjny, lecz Przyboś z lat 1958—1960, ten, który szuka „zasady istnienia", ten, który doznaje przeżyć metafizycznych o podobnym natężeniu — choć innym znaku — jak przeżycia Stanisława Ignacego Witkiewicza. To może w takich przeżyciach „poetyckiego odczuwania" doszukiwali się redaktorzy *Skamandra*? To może tej sfery wzruszeń, „wszechwzruszeń" — brakowało im w wierszach młodego debiutanta?

Powtórzmy jednak raz jeszcze: dotarłszy do źródeł — i w sensie metafizycznym, i w sensie psychologicznym (podświadomość) — Przyboś nie zawraca ku nim biegu swojej poezji. Można i trzeba analizować tę poezję nie jako wymyślony mechanizm, lecz jako żyjący organizm; nie tylko jako zespół „chwytów", lecz jako dzieło żywego człowieka, wciąż poznającego, wciąż zaskakiwanego poznawaniem samego siebie. To, co w psychice ludzkiej ciemne,

---

* *Człowiek nad przyrodą; Zwrotnica* 1926. Przedruk w książce: *Linia i gwar*, 1959.

podświadome czy przedświadome — współuczestniczy w tworzeniu tej poezji, współwyjaśnia jej zadziwiającą wierność samej sobie. Ale Przyboś, który coraz większą rolę elementom tym przypisuje — nigdy jednak nie pozwala, by stanowiły one pierwszą warstwę, właściwy temat jego wiersza. Każda obsesja w każdej ze swych konkretnych realizacyj ma nad sobą logiczne uzasadnienie, włączona jest w konstrukcję wiersza i jego celom jasno podporządkowana. Jeśli zaś pojawia się jako siła ciemna, irracjonalna — to w funkcji przedmiotu badań, niby rezultat naukowego odkrycia.

Nic też dziwnego, że owa poznawcza, samopoznawcza pasja, zawsze u Przybosia żywa, tu jednak, w *Próbie całości*, dominująca — wpływa na pewien zwrot ku dyskursywności, jaki daje się w ostatnich latach w poezji tej zauważyć. Wiersz i esej stają się teraz coraz bliższe sobie. Esej przekształca się w prozę poetycką, wiersz — nabiera wartości pozapoetyckich. I tak jak filozofia Przybosia pogłębia się, tak poetyka jego — zostaje poszerzona. To już nie tylko „sam sposób wiązania słów i zdań, sam układ wizji poetyckiej ma w czytelniku wzbudzić swoiste uczucie liryczne" *.

Stajemy tu już jednak na granicy nowego tematu. Próba całości odbywa się w locie. Ruch wirowy, ruch wokół osi, łączy się w niej z ruchem naprzód. To jednak, co w zbiorze tym jest nowe, to, co — być może — otwiera nowe drogi, musiałoby być przedmiotem osobnej recenzji.

Ta, którą strudzony czytelnik kończy przeglądać, poświęcona została nie nowemu tomowi wierszy, lecz książce bardzo specjalnej. Jedynej w swoim rodzaju autosyntezie, norwidowskiemu od-poczęciu, niezwykłemu eksperymentowi, w którym Przyboś przybosiem pisze o Przybosiu.

Jerzy Kwiatkowski

---

* *Forma nowej liryki*, Linia 1931. Przedruk w książce: *Linia i gwar*.

PODSUMOWANIE — I OTWARCIE

Antoni Słonimski: *Rozmowa z gwiazdą*. Poezje 1916—1961. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1961; str. 222.

Ten wybór poezji pojawił się w momencie, gdy niezależnie od swej trwałej wagi musi być też rozpatrywany, czy się chce, czy nie chce — jako ważki, merytoryczny głos w dyskusji rozpętanej przez samego Słonimskiego. Konieczność jednak zajęcia w stosunku do *Rozmowy z gwiazdą* zarówno postawy bardziej historycznej, pozwalającej spojrzeć na zawarty tu dorobek z perspektywy już prawie półwiecza — jak i postawy rozsądzającej spór aktualny (a nie łudźmy się, by ktokolwiek mógł i potrafił naprawdę tu coś „rozsądzać": można tylko uczestniczyć) — niezmiernie komplikuje ocenę. Każdy z tych punktów widzenia prowadzi bowiem do innych wniosków, trudnych do uzgodnienia, jeśli w ogóle porównywalnych.

Trzeba zaś dodać, że dla poety taki wybór poezji to coś znacznie więcej niż *Wiersze wszystkie* czy nawet *Dzieła zebrane:* tę bowiem są niczym więcej jak tylko kanonem filologicznym. Wybór zaś poezji dokonany przez samego autora z tak już bogatej perspektywy — to kanon poetycki *, sąd nad własnym dorobkiem i przekazanie go w kształcie najdroższym dla twórcy, jako aktualnie ważny głos artysty.

Na twórczość tę i jej rozwój złożyło się wiele elementów i bodźców artystycznych oraz ideowych. Ich poprawną, wyczerpującą analizę trzeba zostawić krytyce o bardziej monograficznym zacięciu — i historykom literatury. Tu może być przedstawiony zaledwie szkic propozycji, zaledwie parę uwag o drodze poetyckiej Słonimskiego.

A więc — początek raczej pod znakiem neoklasycyzmu niż później tak często podkreślanych tytułami, aluzjami, deklaracjami nawet romantycznych zainteresowań poety. *Sonety* i *Harmonia* — tomiki tę twórczość rozpoczynające — bliższe są poetyce rosyjskiego akmeizmu i coraz żywszym w Polsce, co najmniej od 1905 r., skłonnościom klasycystycznym (Staff, *Museion;* miało to zresztą mocną podbudowę w silnych — jeszcze przed Miriamem — sympatiach do parnasizmu) — niż romantycznej pozie i gestowi. Słonimski w *Rozmowie z gwiazdą* niewiele zresztą z tych wczesnych wierszy zostawił. Przykładem kunsztu, poziomu, na jaki ta liryka wznieść się potrafiła — jest wiersz *Leonardo* z *Sonetów:* nieposzlakowana, czysta wersyfikacja, elegancja i wyrafinowanie stylu, trochę szlachetnego, retorycznego patosu, kultura środków wyrazu, tak dobrze harmonizująca z erudycyjnymi elementami w tkance znaczeniowej wiersza.

Chociaż niewiele tych wierszy, jak wspomniałem, ocalało w *Rozmowie z gwiazdą* — należy im się jednak uwaga, i to z paru względów. Po pierwsze — ów neoklasycyzm jest właściwy w jakiejś mierze wszystkim skamandrytom; najmniej tego może u Tuwima, ale już u Wierzyńskiego,

* Nie szkodziłoby jednak, by ów kanon poetycki był filologicznie wierniejszy. Takie informacje, jak data „1937" pod wierszem *Niemcom*, publikowanym już w *Oknie bez krat* (1935) — zaskakują.

Iwaszkiewicza, Lechonia — to sprawa niezwykłej wagi. Zawodziński zaś, krytyk towarzyszący tej grupie (towarzyszący w tym sensie, w jakim niszczyciele towarzyszą płynącemu z ładunkiem konwojowi), wielbiciel akmeizmu — te właśnie cechy Skamandra wydobywał przede wszystkim. Po drugie — gdy twórczość Słonimskiego skomplikuje się w dalszym rozwoju i wzbogaci, zawsze będzie w niej bardzo dużo klasycystycznych tendencji.

Następne tomiki zawierają w tytułach bardzo czytelne aluzje: *Godzina poezji, Droga na Wschód.* Ale usprawiedliwienie tego zawartością tomików jest co najmniej dyskusyjne.

Poezja ta wzbogaciła się w sposób oczywisty. Przede wszystkim dopiero teraz Słonimski zaczyna być poetą społecznie się angażującym. Początek temu dała *Czarna wiosna,* w której zresztą tyleż jest młodzieńczego epatowania burżuja — co i widocznych już wówczas elementów tej postawy społecznej, która będzie właściwa Słonimskiemu i w przyszłości. Można by więc powiedzieć, że przez społeczne zaangażowanie swej poezji Słonimski nawiązał do tradycji polskiego romantyzmu (jeśli naprawdę musimy uwierzyć w... społeczną obojętność pseudoklasycyzmu; a to bardzo wątpliwe) — gdyby nie bliższa parantela dla antywojennego, pacyfistycznego protestu i bezpośredniego zainteresowania rewolucją: ekspresjonizm. Przeszedł on szeroką falą przez literaturę niemiecką, większy lub mniejszy wpływ wywarł na chyba wszystkie literatury kontynentu, a w Polsce wyraził się nie tyle w drugorzędnej twórczości Zdroju — co właśnie w poezji skamandrytów. Najmocniej z pewnością u Tuwima — ale i u Słonimskiego. *Czarna wiosna,* z której tylko mały fragment wszedł do *Rozmowy z gwiazdą (Zielone palankiny), Sąd Ostateczny* i *Wieża Babel (z Godziny poezji),* poemat *Oko w oko* — należą do bardzo reprezentatywnych przykładów drugiej już w XX wieku fali katastrofizmu, tym razem związanego z ekspresjonizmem. Trzeba powiedzieć, że niektóre z utworów Słonimskiego, powstałych w tym kręgu inspiracji, mogą być nawet odczytane jako prekursorstwo — i to w kierunku najzupełniej obcym późniejszemu rozwojowi poety, a przede wszystkim obcym głoszonemu przez niego racjonalizmowi: jeśli bowiem surrealizm miałby być winą i szukać by się miało w Polsce współodpowiedzialnych za jego przesączenie się nad Wisłę — donoszę, że swój skromny może, ale dość wczesny i już choćby z tego tytułu ciekawy udział, udział przy tym nie zauważany — ma Słonimski, autor wiersza pt. *Weronika.*

Czy ekspresjonizm, czy też nawet już próg nadrealizmu — Słonimski potrafił prawie zawsze zmieścić to w granicach swej poetyki, wywodzącej się przecież prosto z neoklasycyzmu. Przynajmniej w latach dwudziestych posiadał wyraźne skłonności synkretystyczne, pozwalające mu łączyć odległe nawet bieguny poetyckich inspiracji. Później twórczość jego raczej usztywniła się, choć przez to stała się może i bardziej jednorodna, klarowna.

Już w dwudziestoleciu wypominano skamandrytom, że ich poezja narodziła się w kabarecie. Zarówno wówczas, jak i w okresie wojennym, zarzuty te wychodziły z prawicy społecznej i politycznej, co ma swe wielorakie uzasadnienie, ale co nie przekreśla jeszcze merytorycznego sensu takich uwag, jak np. cytowany przez Kazimierza Wykę fragment artykułu Gajcego:

„Skamander zrodził się w kabarecie. To przesądziło jego los. I w poezji rodowód decyduje" itd. (K. Topornicki — tj. T. Gajcy — *Sztuka i Naród* 1943 r.).

Że „kabaret" wypominano skamandrytom właśnie z prawa — to zrozumiałe: nurt socjalnego i antywojennego, ekspresjonistycznego protestu lewicy zrósł się w swej społecznej praktyce z kabaretem, estradą czy nawiązującymi do nich formami, gwarantującymi poszerzone oddziaływanie. Nie tylko Brecht może tu służyć za dowód. Skamandryci z pewnością znajdowali się w pobliżu lewicy intelektualnej i społecznej ówczesnego życia polskiego, pod niektórymi względami nawet w jej centrum. Skąd więc przede wszystkim miano ich bić? Oczywiście z prawa. Ale wystarczy wziąć do ręki Tuwima — a i Słonimskiego — by ślady, i więcej niż ślady, estrady, tangowej melodyjki, przeboju (pastiche'u wreszcie dla bardziej wyrafinowanego literacko odbiorcy) — bez trudu odnaleźć. To te „Ręce, które całowałem tyle razy", „u kapelusza woalka rzewna", „Dawno zużyte słowa wróciły do mnie znów", „Na niebie jest wiele

gwiazd" (i dwa wiersze dalej: „Na ziemi jest wiele miast"; ten rym skradziono Słonimskiemu w refrenie jednego z autentycznych przebojów dwudziestolecia, zaczynającego się od słów: „Śpij, kochanie...") — itd., itd.

Sentymentalizm, nieobcy też pierwszym krokom Słonimskiego — wlał się szeroką, niestety, strugą do twórczości autora wyżej cytowanych na wpół przebojów. A neoklasycystyczna elegancja wersyfikacji i stylu, skrzyżowana z sentymentalizmem, tak bliskim przebojowi — w sumie może dać całość nie do zniesienia. I tak też często, niestety, bywa. Bywa jednak i tak, że wiersze, które powstały tuż, tuż obok sentymentalistycznej estrady — wzruszają w sposób inny i głębszy, słyszy się w nich autentyczną poezję. Jak to możliwe?

Myślę, że zdziwieniu zasygnalizowanemu przez ów pytajnik — winien jest puryzm Awangardy. Z pewnością należę do czytelników mało już wrażliwych na piękności skamandryckie. Tym niemniej pewną nieufność budzi we mnie kompletny brak relatywizmu w wystąpieniach klasycznych przedstawicieli Awangardy (czy nie ten brak zawinił, że tak trudno o dowody poczucia humoru w Awangardzie?) — brak relatywizmu, wyrażający się zarówno niezrozumieniem dla historycznego ujmowania poezji, nie zaś koniecznie pod kątem absolutnych, odwiecznych, platońsko-przybosiowych idei i norm piękna, jak i niedostrzeganiem coraz wyraźniej zarysowującego się zróżnicowania funkcjonalnego literatury (i nie tylko literatury: kto wie, czy podział na plastykę „przedstawiającą" i „nieprzedstawiającą" nie okaże się trwały — lecz raczej na zasadzie funkcjonalnego zróżnicowania gatunków sztuki niż na zasadzie opozycji normatywnej?).

Poezja należąca do różnych nurtów i kierunków awangardowych pełni po prostu inne funkcje niż poezja o typie tradycyjnym. Poezja tradycyjna jest dyskursywna i opisowa — czy właściwie jest to już dostatecznym powodem do tego, by przestać się nią interesować? Ba, fakty, którymi przestajemy się interesować — nie giną przez to, prognoza zaś orzekająca, że jeden typ poezji zostanie, a inny zniknie z powierzchni kultury — może być co najwyżej dziełem profetycznego natchnienia, nie zaś uzasadnionym choćby w przybliżeniu twierdzeniem. W rezultacie — nim przyszłość spór rozstrzygnie lub też unieważni — utrwala się pewien stan (czy naprawdę tymczasowy?), którego wyrazem jest pewien konkurs ogłoszony niedawno poza Polską, przewidujący współzawodnictwo: a) w konkurencji tradycyjnej, b) w konkurencji nowoczesnej; z oddzielnymi, oczywiście, jurorami.

To są pytania — i właściwie tylko pytania — czytelnika wrażliwego raczej na poezję zarówno starszej, jak i przede wszystkim młodej Awangardy niż na poezję skamandrytów.

W rezultacie jednak — jeśli pominąć ten specyficzny i niewysokogatunkowy typ wzruszenia, jaki się odczuwa przy dobrym nawet przeboju, i jeśli pominąć podziw dla warsztatu sprawnego rzemieślnika-klasycysty — zostaje wśród wierszy Słonimskiego z lat dwudziestych i trzydziestych niemało takich, które odczuwam jako autentyczną poezję. Nie będzie to godna skądinąd podziwu barokowo-morsztynowska *Inwokacja* ani rokokowo-pawlikowskie *Skrzydła* — lecz raczej wiersze w rodzaju np. *Na czaszkę antropoidy*, w których patos retoryczny, właściwy często Słonimskiemu, znajduje pełny ekwiwalent we wzruszeniu nowym, głębokim i zarazem wzbogacającym tak intelektualnie jak i uczuciowo spojrzeniem na człowieka — człowieka przez duże C zresztą: intelektualizm Słonimskiego nacelowany jest raczej na powszechniki (gdzież im wolno żyć, wyrzucanym nawet z filozofii — jeśli nie w poezji?), na abstrakcje, na uogólnienia — niż na jednostkowy przypadek, konkret.

Trzeba powiedzieć, że ta ostatnia cecha nie odbiera bynajmniej siły społecznemu wyrazowi poezji Słonimskiego, może nawet przeciwnie — chroni go od przerostu sentymentalizmu, o co było tak łatwo wielbicielowi Dickensa! Pamiętajmy zaś, że połowa wieku XIX i XX to bardzo różne rzeczy — i co mogło być chwałą Dickensa, nie przyniosłoby zaszczytu jego spadkobiercy.

Słonimski w polskiej poezji społecznej — i narodowej, przez co mam na myśli poezję, której przedmiotem jest los narodu („poezja patriotyczna" zbyt często kojarzy się przede wszystkim z Or-Otem; i Or-Ota odnajdzie zresztą

bez trudu czytelnik Słonimskiego w jego zbiorze) — ma bardzo istotne i własne miejsce. Ten liberał, czasami nieco dziewiętnastowieczny, w tym, co było w XIX wieku najszlachetniejsze, dlatego też jakby niekiedy naiwne — należy do rodu tych liberałów, którym cele liberalne zawsze były bliższe od liberalnej rekwizytorni, gwarantującej pozostawanie tych celów na zawsze w świecie utopii. Liberałowie typu Słonimskiego dlatego właśnie często i łatwo łączyli się z radykalną lewicą. Nazwisko Słonimskiego i w życiu, i w publicystyce, i w poezji dwudziestolecia było zawsze wśród pierwszych na wszystkich frontach walki z niesprawiedliwością społeczną, uciskiem policyjnym. Żeby przekonać się, iż to nie frazesy ani laurka — wystarczy poczytać Słonimskiego. Jeśli zaś pisałem wyżej o dwufunkcyjności pozji, to m.in. dlatego, że mimo wszystko nie wyobrażam sobie literatury, która by (nie w twórczości tego czy innego poety, ale jako instytucja życia kulturalnego narodu) była aż tak „czysta" — by nie zawierała w sobie nic z treści życia społecznego narodu.

Analiza ideologiczna postawy Słonimskiego nie może tu stać się przedmiotem specjalnych rozważań, chciałbym tu jedynie zwrócić uwagę na jeden jej, nie najważniejszy bynajmniej, paradoks — i dalej na dużo ważniejszą sprawę postawy patriotycznej w tej twórczości.

Poezja skamandrytów wyrastała rzeczywiście — jak już było powiedziane — w pewnym sensie i do pewnego stopnia z kabaretu i estrady. Oenerowscy publicyści nie zapominali tu jeszcze dodawać kawiarni (jakoś nie lubili tej instytucji, najpopularniejszej w życiu polskiej inteligencji). Ale — niestety — coś w tym jest! Jeśli czytelnik szlachetnego wiersza *Palenie zboża* pamięta oenerowską prasę — to musi się uśmiechnąć nad zdaniem, mówiącym, „że nam potrzebna wonna kawa czarna" — bo przypomina sobie wtedy (w moim przypadku raczej z lektur i klechd rodzinnych) Małą Ziemiańską. Częściej zaś — mówiąc już poważnie — zdarza się, że właśnie owa sławiona przez Zawodzińskiego elegancja i precyzja wersyfikacji i stylu, ich puryzm, czystość, nieskazitelność, a i inteligencko-mieszczańska (te dwie strefy społeczne miały swe rozległe pogranicza) rekwizytornia realiów — jakoś źle pasują do treści społecznej niektórych wierszy, jak smoking do barykady.

Do najbardziej interesujących spraw w poezji Słonimskiego należy problematyka patriotyczna jego wierszy. Mimo tytułów zbiorków, przypominających wielką polską poezję romantyczną — Słonimski zaczął od tylekroć już cytowanego przez krytykę i historię literatury „zrzucenia z ramion płaszcza Konrada". A jak wielu pacyfistów swego czasu — manifestował ostentacyjnie i często kosmopolityzm, od *Czarnej wiosny* po *Dialog o miłości ojczyzny* co najmniej. Pewne zmiany w tej postawie widać już jednak w latach trzydziestych (jaka szkoda, że brak w zbiorze jednego z najszlachetniej brzmiących wierszy Słonimskiego pt. *Dwie ojczyzny*). Okres wojenny przynosi radykalną zmianę. Twarda rzeczywistość historyczna sprawiła, że u dawnego integralnego pacyfisty znaleźć można teraz nawet wiersze o żołnierzu polskim i modlitwę o broń — a psychologiczna prawidłowość nostalgii przyniosła nawet, mickiewiczowskim śladem, nie włączone do *Rozmowy z gwiazdą* ustępy patriotyczno-kulinarne poematu *Popiół i wiatr*.

Śledząc rozwój liryki Słonimskiego — można by dzielić ją na etapy, wykrywać te czy inne filiacje i oryginalne odkrycia poety. Ale tak naprawdę i istotnie poetyka ta zaczęła się zmieniać dopiero w niewielu ostatnich latach, ba — w ostatnich nieomal wierszach. Tak się składa, że jednym z dwu najbardziej wzruszających mnie wierszy Słonimskiego jest *Notes*, czwarty od końca w tym tomie (drugim spośród tych wzruszających mnie wierszy jest — jeśli to czytelnika interesuje — *Dwugłos o wiośnie*, o wiele istotniej i głębiej otwierający lata wojny niż znacznie popularniejszy *Alarm*) — a tytułowa *Rozmowa z gwiazdą* świadczyć się zdaje o poczuciu nieadekwatności parnasistowskiego klasycyzmu do tych treści, które tak czy owak, lepiej czy gorzej wyrażane, są przecież treścią dzisiejszej poezji. Słonimski ma na tę uwagę gotową odpowiedź: że nie zawsze cyzelował wiersz, że zawsze umiał i tak, i tak. Otóż nie: nie trzeba wielkiej muzykalności poetyckiej, by odróżnić ekspresjonizujący *vers libre*, zrymowany czy niezrymowany, od pro-

zaizowanego specyficznie łamanego i urywanego rytmu mowy poetyckiej dzisiejszej liryki. Gdy czytam ostatnie wiersze Słonimskiego, wydaje mi się, że rozumiem ów impet, z jakim zaczął niedawno dyskusję o poezji, popartą bardzo nieszczególnym, o ileż gorszym od *Rozmowy z gwiazdą* czy *Notesu* argumentem poetyckim. Dyskusja ta jest tym bardziej potrzebna Słonimskiemu, im większa zachodzi wewnętrzna potrzeba określenia własnej *differentiae specificae* w obliczu własnej ewolucji. Z pewnością jednym z elementów tej dyferencji będzie — przynajmniej w stosunku do młodej, bo nie do klasycznej Awangardy — m.in. rygorystyczny racjonalizm, nawet scjentyzm.

Ten sygnał nowych przemian w poezji Słonimskiego — kto wie, czy nie radykalniejszych niż kiedykolwiek, choć zamaskowanych własną kampanią publicystyczną — budzi we mnie wielką radość. Nieomal od dzieciństwa czytelnik publicystyki i poezji Słonimskiego, przywykły widzieć w nim nauczyciela pewnych postaw — już dawno straciłem żywy kontakt z jego liryką. Wzruszeń poetyckich musiałem szukać, jak wielu z mojego pokolenia — co tu ukrywać, z dala od Skamandra. Naprawdę, nie rym i nie rytm sylabotoniczny czy sylabiczny jest dziś gwarancją czegokolwiek istotnego w poezji — i nie równo, pod linijkę zbudowane zdanie. Muszę przyznać, że czytając atak Słonimskiego na nową poezję — odczuwałem lęk, by nie stać się świadkiem chwili, w której polemiści zadedykują mu jego własny wiersz pt. *Toast*.

Ale nie: autor *Rozmowy z gwiazdą*, *Notesu*, *Dwugłosu o wiośnie* — ma słuch dostatecznie jednak czuły, wbrew temu, co może przypuścić czytelnik jego poetyckich polemik — na współbrzmienie poezji i życia.

Jan Józef Lipski

KATASTROFA W MGŁACH

Stanisław Skoneczny: *Wizje*. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 58.

> ...Oślepnie wszystko w niepamięci
> tego, co było, oszaleją
> na malowidłach czarnych święci
> i piekło będzie im nadzieją...
> (*Piekło*)

Skoneczny jest poetą katastroficznym. Prawie każdy wiersz przynosi wizję zagłady i śmierci.

Zagłada świata jest u tego poety czymś równie pewnym, co niejasnym. Przypomina ona nieodparcie w całej proroczej oprawie Biblię, a klimatem, zespołem akcesoriów tkwi w symbolizmie, w Młodej Polsce: „wody wychodzą z brzegów", „jary zapełniają się jazgotem", „noc rozpięta na krzyżu chmury" i lecąca z „jękiem nieba w przepaść stuleci"... itp. Nicość kojarzy Skoneczny z mgłą lub pomroką, ze ślepotą, kruchość losu człowieka w świecie z „ptakiem trzepoczącym się w gałęziach łamliwych". Jest to katastrofa biologiczna, uczestniczy w niej przyroda, podobnie jak w Biblii rozpętana przez tajemnicze żywioły i nieznane groźne siły. Symbol, alegoria w tej poezji pełnią rolę pierwszoplanową. Tkwią one w swojej językowej specyfice w poetyce okresu Młodej Polski (Staff). Obraz zaczerpnięty prawie zawsze z przyrody — w imażinizmie. Poza ten teren Skoneczny nigdy nie wychodzi. Stąd — wieloznaczność wizji poetyckiej, jej nastrojowość ponura, monotonna i nieokreślona.

Pesymistyczne wizje powszechnej zagłady nie mają u Skonecznego żadnej realistycznej motywacji. Poeta ten stroni wyraźnie od wszelkich wypowiedzi wprost: zarówno obraz poetycki, jak i refleksja są głęboko upoetycznione, odrealnione. Wyobraźnia stwarza tu wizje najzupełniej „nadrealistyczne". Ich charakter zdaje się przeczyć kostycznej budowie wiersza. Pełne gramatyczne rymy, precyzyjna budowa zwrotki, tradycyjnie wyprowadzana pointa — to tylko zewnętrzny szkielet

„klasyczności" tej poezji. Rzecz istotniejsza: słownictwo. Nikt chyba ze współczesnych poetów polskich nie ma bardziej anachronicznej leksyki: „mgły", „cienie", „dusza", „ogień", „burza", „zamieć"... powtarzają się w najrozmaitszych — niby księżyc u Gałczyńskiego — wariantach. Skoneczny dodatkowo jeszcze podbarwia je jakże wyświechtaną „czernią", „srebrem", „szkarłatem". Kolor u tego poety nie jest nigdy malarski, prawie zawsze podbarwia nastrój, jest też i symbolem: czerń — zła, grozy; kolory świetliste, jasne — nadziei, dobra... Ten poeta „wieczności", „milczenia", „ciszy", „głuchych przestrzeni", „przepaści świata"... umieszcza swoje wizje w porach dnia i nocy. „Południa", „świty", „zmierzchy" i nade wszystko „noce" są tu jak gdyby jedynymi akcesoriami realności, słowem: „lokalizują" zagładę, śmierć. Pełnią też często rolę symbolu bardzo już powszechnego, np. noc jako symbol rozpaczy, trwogi itp. Skoneczny jest poetą tradycyjnych i mocno wyeksploatowanych rekwizytów poetyckich, poetą konwencjonalnych środków. Konwencjonalność polega tutaj na zastępowaniu „niejasności, tajemniczości" przez utarte ekwiwalenty obrazowe, utartą frazeologię. Poeta wyraża lęk, grozę, przeczucia, odwołując się do umownie przyjętych ich synonimów, do języka pojęć przenośnych, niedosłownych. Przypuszczam, że gdyby w wierszach Skonecznego istniał bohater liryczny, wyrażający owe stany „od siebie"... wiersz byłby zdecydowanie młodopolski. Skoneczny jest jednakże poetą stanów uczuciowych „zobiektywizowanych", bezosobowych. Nie „ja" ani „my" widzimy czy też przeżywamy, ale „świat" jest taki. Stąd bezosobowe formy czasowników; a z jedynych, osobowych — czasowniki użyte w trzeciej osobie. W takiej formie „wieści" katastrofę i śmierć poeta, który ma swój prototyp w biblijnych prorokach, poeta powołany niejako do „obwieszczania" swoich niejasnych przewidywań i tragicznych treści.

U podstaw tego rodzaju katastrofizmu mieści się moralne pojęcie winy i kary, metafizyczne — losu i przeznaczenia. Ta poezja nie ma swojego konkretnego czasu historycznego. Jej twórca — onegdaj działacz, partyzant — mógłby równie dobrze tworzyć swoje wiersze pół wieku temu, ba, znacznie wcześniej, gdyby wziąć pod uwagę jej treści filozoficzne. Próżno by szukać w niej odnośników do wojny czy choćby do teraźniejszości. Temat czasu, śmierci, samotności byłby przeto w poezji tej, zważywszy jej nastrojowość, czymś absolutnie skonwencjonalizowanym, gdyby nie ich obsesyjność. W wyimaginowanym poetyckim świecie, niby w tle z mgieł i „pomroków" — konkretyzują się bardzo drapieżne, wyraziste, choć przenośne obrazy śmierci, owych „nietrwałych ptaków", „upadających cieni", „spadających liści"... Obrazy te mają charakter refleksji wobec usytuawiających je cisz i mgieł. Są one jakby konkretyzującym elementem wizji. Oto księżycowy wariant śmierci-nicości:

... Wokoło cisza. Miasto w bramach drzemie.
Księżyc jak sztaba zgięta u kowadła
stygnie wśród nocy, która kryje ziemię ...
(Nic)

Śmierć w poezji Skonecznego jest zjawiskiem powszechnym, nieodwracalnym i codziennym. Umiera nie „osobowość", ale człowiek, nie „ja liryczne", ale „życie", duchowa i fizyczna substancja, organiczna część świata. Poprzez nią ginie więc i świat, tak jak poprzez życie — zmartwychwstaje, odradza się:

... Stanęły chmury w polu,
zastygły nieba blaski.
Ze zmartwychwstania łaski
skorzystał kwiat kąkolu ...
(Zmartwychwstanie)

Człowiek u Skonecznego umiejscowiony jest zawsze w przyrodzie. Umiera łącznie z nią, tak jak „umiera dzień", jak „niknie księżyc" i jak „opada liść". Jedyną „pociechą" jest to, że życie się odradza, że świat żywych substancji „korzysta z prawa łaski" — tajemniczego, nieznanego. Jednakże nie odradza się już, nie zmartwychwstaje „duchowa istność rzeczy"... — życie człowieka jest przeto nonsensowne, jest „urokiem chwili", po której następuje nicość.

Skoneczny jest poetą skrajnie pesymistycznym. Analizujemy tutaj nie „poglądy", ale immanentną wizję świata. U Skonecznego prawie każdy przedmiot „łamie się", „ginie", „upada", symptomem śmierci jest wszelkie dzianie

się, wszelka zmiana dokonująca się w przyrodzie...

Z problematyką śmierci, powszechnej zagłady łączy się obsesja czasu: nie ma nic trwałego, wszystko poddane jest bezwzględnym prawom przemian. Człowiek na próżno szuka jakiegoś oparcia, jakichś punktów stałych, jest wiecznym wędrowcem, „nie poznanym przez świat" i nie znającym jego sensu, a więc i sensu swojego życia. Przemiany, koleje jego losu są realizacją praw, wobec których jest bezsilny — nic im nie może przeciwstawić prócz „wiary". Czas zatem jest tu obsesją „kruchości" losu ludzkiego, przemijania, pozostawiających tylko zwodnicze nadzieje i... zmęczenie. Poezja Skoneczngo, pokorna, mądra, niebuntownicza, dochodzi w końcu do jedynej konkluzji: pogodzenia się poprzez „zmęczenie", poprzez świadomość beznadziejności przeciwstawiania się powszechnemu procesowi śmierci. Skoro nie ma wyjścia — jedyną możliwością jest pogodzenie się z losem. Konkluzję „zmęczenia" zamienia niekiedy poeta na konkluzję „nadziei", duchem zaczerpniętą z Biblii, a przetworzoną w alegoryczny obraz tajemniczego światła, rozświetlającego „mroki", jednakże:

Spojrzenia nasze, zabłąkane w ciszy,
nie wiedzą w mroku, gdzie światło
się zacznie.
Każdy oddzielnie tylko siebie słyszy
i wyobraża sobie świat opacznie...
(*Nic*)

Skoneczny, poeta uprawiający z zamiłowaniem tradycyjne formy wiersza i obrazowania, nie bierze równocześnie nic z tradycji — jako wartości przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że historia jest dla tego poety pojęciem pustym. Skoneczny, zamieniający „ja liryczne" na epickie „człowiek" — jest poetą na wskroś egotycznym. Obiektywizacja jest tu tylko maską, podobnie jak są nią — głęboko umitycznione — obrazy świata: kryją one poetę uczuciowego, poetę „niedoli" i osobistych kompleksów, nie znającego innego czasu oprócz czasu własnej przeszłości, własnych doświadczeń. Skoneczny niechętnie mówi o sobie bezpośrednio, nawet takie sporadyczne wiersze:

... Znam gorycz klęsk samotnych
i smak miłowania,
w czasie burzy poniosłem krzyż
płonącej wici.
Odziany trumną nieba i płachtą
posłania
szedłem i nie widziałem, gdzie idą
zabici...
(*Krawędź*)

— odwołują się poprzez patos do doświadczeń powszechnych, a liczne metafory przesłaniają osobistość, konkretność doświadczeń. Jest to poetycki kamuflaż, bardzo niekiedy skonwencjonalizowany, ale dostosowany znakomicie do treści, jakimi żyje ta poezja. Giną one po prostu w niejasnościach, i poeta, aby je wydobyć, odwołuje się do środków przyswojonych przez tradycję, przez powszechne odczuwanie. Stąd też — dyscyplina formalna, narzucony im rygor, wprowadzający nie tyle komunikatywność, ile ład niesprawdzalnych w gruncie rzeczy wizji.

Poeta tak poprzez swoją poezję osłonięty i określony jest poetą „uogólnień", poetą „mądrości powszechnej", poetą medytacji. Ludziom mądrym, jak wiadomo, poprzednicy nie są potrzebni, wiedzę czerpią z życia, z obserwacji zjawisk przyrody, z introspekcji, z podszeptów intuicji.

Aleksander Wilkoń

TEN STARY ZŁODZIEJ

Marek Nowakowski: *Benek Kwiaciarz*. Opowiadania. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 196, 4 nlb.

On jest wciąż głównym bohaterem, jedynym wielkim tematem Marka Nowakowskiego — ten stary złodziej. Był

w pierwszej książce, w *Benku Kwiaciarzu* wraca znowu, przychodzi jako człowiek, który zmarniał. On, legendarny Urke, staje się pośmiewiskiem dzieci; wśród dawnych wspólników krąży gadka: „był kozak, nie ma kozaka". Został cień człowieka: chce już tylko wygodnego łóżka i dobrego żarcia. Bywa i gorzej: zamknięty w więzieniu, lata z językiem. Towarzysze wypraw złodziejskich wołają za nim: Busio-kurwa. A on chciał pisać. Mówił: „Ja to nasze charakterne życie utrwalę". I to jedno zostało mu zabrane. (Spece orzekli: „Autentyk, ale do niczego".) Busio powiesił się w celi. „Gryzło go sumienie" — powiedział ktoś na złodziejskim oddziale.

Ten stary złodziej szedł na robotę bez farmazoństwa, nie tak jak młodzi. O ile ktoś zbyt śmiało postępuje przy robocie, mówią podobno wśród złodziei: „Ten ma frajerską parę. Znaczy, że jeszcze się nie opatrzył i nie zna skutków, jakie za sobą pociągnąć może" (*Życiorys własny przestępcy*, str. 102).

Każdy recydywista jest ostrożny, bardzo ostrożny — można wierzyć zapewnieniom Urke Nahalnika — idzie kraść jedynie dlatego właśnie, że jest recydywistą. Inaczej młodzi. Im się marzy przygoda... „Miasto jak dżungla. Mety. Paserzy. Wszyscy czekają na chłopców, co z kitu żyją. Skok. Gdzieś do sklepu nocą. Sklep ze złotem. Biżuteria. Zegarki. Stróż śpi w bramie. A oni robią ten numer. Przez sufit. Lewarkiem. Gruz na parasol. Łoskot nocnego tramwaju. Minuty płyną jak godziny. Pakują to złoto w teczki. Kupa tego. (...) Jeszcze kilka sekund i wymykają się pojedynczo. Stróż śpi twardo. Krąg latarnianego światła. Daleko ludzka sylwetka..."

Arek z opowiadania *Skarb w Srebrnym Jeziorze* wychodzi na spotkanie nocy mieniącej się kolorem czerni i połyskującego złota; urzeka go sama gra, próba zręczności i brawurowej odwagi. Chłopiec ucieka od szarych dni — śni życie pełne niebezpieczeństw i sławy. Młodzi u Marka Nowakowskiego nie wybierają swojej drogi. Tam, gdzie znaleźli się z urodzenia czy z przypadku, na ulicy, w więzieniu, są posłuszni ideałowi romantycznego bohaterstwa i romantycznego honoru. Te nakazy są w nich silniejsze od prywatnych nawyków. Od interesowności, która wydawała się Henrykowi Berezie bodajże jedynym pewnikiem ich świata. Mam wrażenie, że złodzieje z opowiadań Nowakowskiego tworzą raczej zakon rycerski niż grupę związaną wspólnym rzemiosłem. Wszyscy oni żyją w cieniu legendy, postępują, jak każe tradycja. Pod tym względem nic się nie zmieniło od czasu, kiedy Cwajnos dawał Urke Nahalnikowi lekcję solidarności zbiorowej: „Wspólnik dla złodzieja to jest wszystko — mówił. — Ojciec, brat, siostra; należy go szanować, a w razie potrzeby ostatnią kroplę krwi oddać!"

„Na Annopolu doliniarze powiadają: wspólnik jest jak brat". Ten stary złodziej z książek Marka Nowakowskiego mógł być towarzyszem Urke Nahalnika. Jak dawniej, „zwyczaj jest ściśle przestrzegany w tym świecie, że gdy złodziej odsiedział większy wyrok, należy go brać na robotę, by zarobił, a przy tym nie dać mu ryzykować za bardzo, a dole zawsze otrzymuje na równi z innymi". Trudno znaleźć środowisko tak tradycjonalistyczne, tak wierne własnej legendzie, tak szczelnie zamknięte przed wpływami z zewnątrz. Pisarz porusza się po stałym lądzie, gdzie nie znane są trzęsienia ziemi, dotyka miejsc, które mają swoją historię i nie zamieniłyby jej na żadną inną. Nie ma w tym nic z poszukiwania egzotyki środowiskowej. W obu książkach pozostaje Marek Nowakowski w granicach swego świata — nie przekracza ich nigdy: aby przeciwstawić jednej rzeczywistości — inną, jednemu układowi stosunków i wartości — inny układ. Tak zwana literatura środowiskowa w dwudziestoleciu urodziła się z kompleksem niepełnowartościowości. Żywot własny spisywał przemytnik, złodziej albo kelner, aby odkryć obszary nie tknięte stopą pisarza. Książki Piaseckiego, Worcella, Ukniewskiej wprowadzały rozróżnienia: „u nas" i „u was". Była to literatura getta kulturalnego, wątła roślina skazana na powolne konanie. Autor *Benka Kwiaciarza* nie tam miał antenatów. Chyba folklor wielkomiejski, warszawski slang towarzyszył narodzinom tego niezwykłego pisarstwa. Echa ballady podwórzowej brzmią w *Kwadratowym*, w opowiadaniu *Chłop, który zmarniał* — jeśli ktoś chce koniecznie szukać źródeł, niech słucha... „Zrozumiano powszechnie, że nic tu nie pomoże tłumaczenie — bę-

dzie dintojra. Tak, na pewno dintojra! Inaczej stać się nie może, gdyż Wrotek ma złodziejską, a nie zwykłą krew. Zapadnie noc jak przed wojną, blada, z poszczerbionym księżycem, przepaściasty wąwóz nocy, błysk noży, potem krótki rozpaczliwy krzyk i wyprute spływające posoką flaki. Najstarszy z uroków Czerniakowa, zramolały Kundziel, zwany Dziadkiem, zwijał w trąbkę ucho i łowił rozmowy przy odrapanym gołębniku. (...) Jak za cara — mruczał. — Jak za cara!"

Ballada podwórzowa staje się wzorem pieśni gminnej, arką przymierza między dawnymi a nowymi laty. Strażnik pieśni urasta i ogromnieje...

Dla młodej literatury starość nie jest tematem na serio. Młodzi oglądają świat, który istnieje od dziś, żyje na dziś. Nie zna ludzi wczoraj — nie dba o cmentarze, składniki krajobrazu jutra. Starcom przygląda się może jeden Stoberski — pisarz całkiem zwrócony ku przeszłości, w jego pochwale starości czytam przekorny manifest literacki. Bo też siedzi on na drzewie z bujnie rozrośniętym korzeniem — z niego wyrastają gałęzie i rzadkie młode pędy. Stoberski nie ufa gładkiej twarzy młodej dziewczyny, dopiero maska staruszki, porysowana przez czas i zmienne koleje losu, wydaje mu się czytelna, inne widzi nie zapisane, inne kryją tajemnice swoich przeznaczeń, od nich ucieka autor *Zwierzeń durnia*. Robi gest samoobrony, zakreśla granice swego świata.

Cała dotychczasowa twórczość Marka Nowakowskiego stoi pod znakiem zafascynowania starością. Literatura przyzwyczaiła nas, że słowo starość oznacza początek końca, upadek sił i zamieranie charakteru. Starość mogła być czcigodna albo żałosna — zawsze budziła litość i bezsilny gniew — skoro oddawała człowieka na łaskę i niełaskę bezsensownym siłom zniszczenia. Rozbrajała go tak długo, aż stawał się dużym dzieckiem. Marka Nowakowskiego nie interesuje proces biologicznego obumierania. Starość to czas próby, jakichś ostatecznych rozrachunków: postępowanie człowieka przestaje być zdane na grę przypadku; każdy krok dźwiga teraz ciężar spraw ostatecznych. Umierający paser musi znaleźć się na krawędzi życia i śmierci, żeby marzenie o własnym dziecku zdradziło jego prawdziwą naturę. Wszystko, co było przedtem, wydaje się życiem pozornym. Czas skurczył się do godziny, minuty, sekundy. W tej chwili dokonuje się katharsis. Ten stary złodziej z ostatniej roboty wyniósł kajdanki na rękach, perspektywę długich lat więzienia, może nawet samotnej śmierci za kratami; ten stary złodziej ma twarz stoików. Inny stary złodziej daje młodemu towarzyszowi piękną lekcję solidarności. Gałus (z opowiadania *W komisariacie*) uczy Kaczora, jak się bronić na śledztwie, choć na ciele nosi jeszcze ślady pięści wspólnika, razów, jakie spadły na niego bez żadnej winy. Bohaterowie Nowakowskiego wkładają nie wiadomo kiedy tragediowe koturny — nie mieszczą się poza romantyczną sceną wielkich namiętności.

Zamiast mówić: „ten stary złodziej", trzeba mówić: „ten stary człowiek". Znów, jak w powieści Hemingwaya, stary człowiek wychodzi naprzeciw swemu losowi. Przyjmuje walkę, z której nie wróci bez tarczy. Czeka go klęska i ratunek: ocalenie godności. Marek Nowakowski nie ustaje w poszukiwaniu wartości. Chodzi mu o wartości rudymentarne: miłość, przyjaźń, poczucie braterstwa, wierność sprawie, męstwo. Szuka ich tam, gdzie słowa nie straciły jednoznacznego brzmienia, gdzie marzenie o sprawiedliwości dyktuje surowe rygory kodeksu honorowego, na który złożyła się mądrość pokoleń. W obronie wartości rodzi się przymierze pokrzywdzonych: jest ku o b r o n i e, nie p r z e c i w złemu światu. Tak rozumiem *Złoto* i może wbrew autorowi bohaterem opowiadania wydaje mi się nie Piotr Złociarz, ale wariat. Ten, co odzyskał zaufanie do ludzi. W świecie „tego starego złodzieja" nie brak męczenników i świętych. Dobry to świat i sprawiedliwy: nieprzejednany wobec odstępców. Ciekawe, jakie będą dalsze koleje tego świata. Mam nadzieję, że Marek Nowakowski nie zniesie go z powierzchni ziemi — jak chcą niektórzy.

Katarzyna Meloch

ELEGIA POŚRÓD WRZAWY ULICZNEJ

Virginia Woolf: *Pani Dalloway*. Przełożyła Krystyna Tarnowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 233.

Wśród wielu zarzutów wysuwanych aktualnie pod adresem teoretyków i pisarzy ze szkoły tzw. „nowej powieści" francuskiej jeden jest zasadniczy, powtarzany często i ze szczególnym naciskiem. Powiada się mianowicie, że uśmiercili oni przodujący dotychczas gatunek literacki — powieść, zrywając z jej realistycznym stylem i uznając za przebrzmiałe takie jej formy, jak akcja, intryga i opowiadanie ze stanowiska uprzywilejowanego narratora. Słowem, zlekceważyli tradycję gatunku, odrzucając zeń wszystko, co udoskonalone zostało w ciągu dwu wieków jego rozwoju.

Zarzut morderstwa z premedytacją i gwałtu dokonanego na „poczciwej" powieści jest o tyle bezpodstawny, gdy się go kieruje w stronę eksperymentatorów dnia dzisiejszego, o ile weźmie się pod uwagę, że w identyczny sposób formułowano oskarżenie przeciwko większości arcydzieł stulecia i że podobne grzechy wytykano już psychologizującym powieściom końca XIX wieku. „Omdlenie powieści", ten termin wprowadzony do krytyki literackiej przez Thibaudeta, zrobił wielką karierę pod piórami rzeczników tradycyjnego ideału prozy. „Omdlenia" dowodzili Proust i Hemingway, powieść w formie eseju i powieść bez wszechwiedzącego narratora. „Wszystko odbywa się tak, jak gdyby większość krytyków postanowiła ignorować wszelkie zdobycze pierwszej połowy XX wieku. Kiedy wymawiają słowo »powieść«, mają zawsze taką minę, jak gdyby nic się nie zmieniło od 1850 roku" — ironizuje i zżyma się A. Robbe-Grillet. Bowiem zalążki różnorakich procesów zmieniających w efekcie charakter i kształt formalny powieści dzisiejszej kiełkowały — rozpoznawane jako wynaturzenie, brane zwykle za bezowocną efemerydę — w przeszłości. W dziełach, które od razu, wraz z pierwszym zdaniem wyrażały nieufność wobec zastanych systemów konwencji i atakowały tradycyjnie przyjęty obraz świata. Ale także w książkach pisarzy nie za bardzo podejrzewanych przez krytykę o działalność wywrotową. Z uwagi na tę oczywistą ciągłość odnowy i eksperymentu autor *Gum* mówi o twórcach „nowej powieści": „My mamy jedynie ambicję kontynuować. Z pewnością mniej dziwiono by się zuchwalstwom naszych książek, gdyby zechciano sobie przypomnieć zuchwalstwa naszych ojców". Zuchwalstwa Flauberta i Dostojewskiego; Prousta, Kafki, Joyce'a...

Zapewne, dzieło Virginii Woolf nie dorasta do rangi osiągnięć jej mistrza i preceptora, Joyce'a, nie jest nawet na miarę jej własnych, bardzo cennych założeń teoretycznych. Być może, jego wartość jest sporna i problematyczna. Niewątpliwie jednak wniosło ono trwały wkład w rozwój dwudziestowiecznych form narracji. Trudno zaprzeczyć, że z *Panią Dalloway* przybyła literaturze powieść, która uprzedzała wiele z tych doniosłych wynalazków, jakie w ciągu najbliższych dziesięcioleci miały stworzyć kanon wszelkich twórczych poczynań w dziedzinie prozy.

Wydanie *Pani Dalloway* (1925) zbiegło się nieomal z niezmiernie interesującym wystąpieniem Ramona Fernandeza. W eseju *Balzac i Conrad* (1926), po przeprowadzeniu subtelnych rozróżnień między „esencjonalną" a „egzystencjalną" metodą tworzenia, zaproponował on nową formułę powieści jako ewokacji „aktualnego życia w momencie jego stawania się". Formuła ta była bardziej niż wyraźnym znakiem czasu. Zwrot od epickiego umiaru i dystansu, od olimpijskiej perspektywy i pewności, z jaką powieść tradycyjna „sama się opowiada" — do rozwijanych w trybie subiektywnego monologu wariacji na temat względnego i rozbitego świata, zgodny był z ogólnymi, filozoficznymi tendencjami epoki. Pomimo że powstające wówczas techniki: simultaneistyczna i monolog wewnętrzny, nie zyskują aprobaty, budzą raczej sprzeciw niż uznanie, to przy wszystkich zastrzeżeniach oponentów znajdują przecież swe głębokie uzasadnienie: stają się, według postulatu V. Woolf, „wiernym odzwier-

ciedleniem życia właśnie w jego niepoznawalności i rozbiciu".

Porównanie sugestii krytycznych Fernandeza z teorią i praktyką pisarską Virginii Woolf pozwoli nam uchwycić ten moment w dziejach współczesnej świadomości artystycznej, który znamionuje przejście od całościowych ujęć świata do takich form myślenia, jakie odpowiadały złożonej i pełnej chaosu rzeczywistości stulecia katastrof, stulecia nie rozwiązanych sprzeczności, paradoksów i przemian. Fernandez miał za złe Balzakowi, iż podporządkowywał on życie konstrukcjom intelektualnym i tym samym fałszował rzeczywisty, nie dający się jednoznacznie określić sens dziejących się zdarzeń. Krytyk pragnął twórcy *Komedii ludzkiej* przeciwstawić pisarza, starającego się „chwytać zjawiska w chwili ich narodzin, w trakcie kształtowania się, jak gdyby przed wejściem w stadium definicji". Po przykład takiej, nie „esencjonalnej", lecz „egzystencjalnej", metody tworzenia nie mógł Fernandez sięgnąć do literatury francuskiej. Ta, przyznaje na marginesie swych uwag o Dostojewskim Gide, „nie lubi tego, co nieokreślone, wstydzi się wszystkiego, co jeszcze nie zdołało uformować się ostatecznie"; każdy z jej powieściopisarzy „wydobywa z charakteru najgłówniejsze jego rysy i stara się o nakreślenie linii ciągłej i wyrazistej. Czy to jest Balzak, czy kto inny, zawsze pragnienie, potrzeba stylizacji góruje". Fernandez odnajdywał więc egzemplifikacje swych tez w innej literaturze, w twórczości Conrada. Na dobrą sprawę całkowitego spełnienia doczekała się jego formuła dopiero w książkach, których krytyk, pisząc swą rozprawę, mógł jeszcze nie znać lub mógł je po prostu źle odczytać; jego przenikliwą intuicję potwierdził przede wszystkim *Manhattan Transfer* Dos Passosa. I zaraz potem *Pani Dalloway* Virginii Woolf.

Gdyby nie pamiętać o wcześniejszych próbach obydwojga pisarzy i o klimacie, w jakim one przebiegały, zdumiewająca byłaby zbieżność pewnych koncepcji i rozwiązań artystycznych w obu wyżej wymienionych powieściach. „Życie, z jego różnorodnością, z jego wybujałością", z hałasem cywilizacji i z zadumą nad wiecznym cierpieniem i wieczną samotnością człowieka, jest w powieści Virginii Woolf żywiołem, którego nie sposób ogarnąć; wątki ludzkich losów zazębiają się i rwą ponownie, w ludzkim wnętrzu trwa walka rozproszonych cząstek, nic się nie konsoliduje, myślom i rzeczom brak spójności. *Pani Dalloway* jest fragmentaryczną historią jednego przypadkowego dnia, którego wypadki odbijają się w świadomościach kilku przypadkowo z londyńskiej ulicy wybranych osób. Rytm zdarzeniom, uczuciom i myślom nadaje czas, wielki Big Ben monotonnie wydzwaniający godziny — ten dźwięk, ten czas, zrodzony z napięcia między ciężarem chwil przeszłych a chwilą aktualnie przeżywaną, pochłania w końcu ludzi, ich wspomnienia, ich losy. Zamykamy książkę z uczuciem, że nic się nie stało, że stało się wszystko i że wszystko zacznie się na nowo.

Analogiczny brak perspektyw i podobny zamach na sztuczne horyzonty dawnej powieści, w której życie ludzkie dopełniało się tak rozlegle, jakby cały czas świata równał się czasowi przeżywania miłości czy nienawiści przez bohatera, obserwujemy także w *Manhattan Transfer*. Tu wizja świata jawi się znikąd, skłębiona w stu powikłaniach, miłościach i głodach trwa przez chwilę tylko i ustępuje miejsca nowej wizji, równie bogatej w sprzeczności, równie skomplikowanej i dynamicznej i równie mało znaczącej jak poprzednia. Czas teraźniejszy Dos Passosa nie liczy się z żadną tęsknotą, z żadną porażką i z żadną śmiercią człowieka. Wszystko jest przejściowe. Historia i cywilizacja. Strach i pożądanie. „Życie jest również przejściowe". Jak stacja przeładunkowa, jak Manhattan Transfer.

Ten rozpaczliwy, gwałtowny ton powieści Dos Passosa, podjęty później przez literaturę amerykańską, obcy jest prozie Virginii Woolf: ściszona kadencja jej zdań, liczne reminiscencje nawiązujące do kultury, liryzm i „magdalenka" zanurzona w przeszłości, wszystko to zdaje się wskazywać na *belle epoque* jako na źródło, z którego zaczerpnęła ona pastelowych barw, aby namalować nimi całkowicie zmieniony krajobraz. Nie powinien nas jednak zwieść intymny i kameralny charakter tego pisarstwa. Bez specjalnych wysiłków odnajdziemy w *Pani Dalloway* te same pierwiastki, które

zdominowały wygląd formalny powieści Dos Passosa: przytłaczające uczucie nieprzystosowania, lęk i przerażenie światem, niemożność przeniknięcia jego intencji i niemożność dotarcia do sedna życia, głębokie przeświadczenie o kruchości ludzkich spraw i dramatów, przemijających jak u Faulknera „w chaosie i odwiecznej czarnej furii czasu". Nie ma potrzeby odwoływać się przy dalszej analizie *Pani Dalloway* do jej nie zamierzonych związków z wielkim dziełem Dos Passosa. Różnice między obu książkami są wszak niewątpliwe. Snując tę analogię, chciałem uzmysłowić jedynie ten prosty fakt, że już w okolicach 1925 roku, między innymi w osobach Virginii Woolf i Dos Passosa, doszła do głosu nowa i z gruntu żywa postawa artystyczna wobec rzeczywistości i że z kolei postawa ta warunkowała rodzaj poszukiwań, jakim oddała się powieść współczesna. Wewnętrzny proces przekształceń formy powieściowej zbiegł się z burzliwymi przeobrażeniami cywilizacji i kultury współczesnej, których komplikacja nie dała się dłużej modelować według wzorów odziedziczonych po przeszłości, co wytworzyło postawę, tak manifestującą się w jednym z wcześniejszych esejów (1919) Virginii Woolf: „Życie nie jest nieprzerwanym ciągiem systematycznie ustawionych płonących reflektorów, lecz rozproszonym światłem, przeświecającą zasłoną, która otacza nas od początków naszej świadomości aż po jej koniec. Czyż nie jest zadaniem powieściopisarza odzwierciedlić to zmienne, nieznane, nie dające się opisać zjawisko, niezależnie od tego, jak jest ono zawikłane i złożone?" Praktyczną odpowiedzią pisarki na jej własne pytanie była *Pani Dalloway*.

Powieść najbardziej ciekawa przez sposób, w jaki Virginia Woolf przejmuje tradycyjne motywy i nadaje im odmienny, zgodny z klimatem epoki rysunek. Nieudany romans, pozornie udane małżeństwo i nieustanny monolog starej kobiety, monolog, strumień myśli wracający do źródeł życia, do lat opromienionych blaskiem pierwszej przyjaźni i pierwszej miłości... A więc banalny portret banalnej kobiety, której życie oddało do depozytu, jak w wierszu Pounda: „Idee, stare plotki, osobliwości wszelakie. Dziwne kryształy wiedzy, towary niejasnej wartości". Za Poundem można by dopełnić ten obraz jeszcze innymi ironicznymi rekwizytami i końcowym podpisem, który zakrawa na szyderstwo: „Wyblakła, bombastyczna, cudowna stara rzecz; Posążki, ambra i rzadkie inkrustacje. To są twoje bogactwa, twój wielki skład; a jednak (...) W powolnym przepływie wymiennego światła i głębi Nie ma nic! Tak w całości, jak w każdej rzeczy, Nie ma nic zupełnie twojego. I to jesteś ty".

Pani Dalloway byłaby opisem starzenia się przeciętnie inteligentnej damy, która trochę minoderyjnie waha się, czy prawdziwy „smak życia" poznała w młodości, czy raczej chwila bieżąca ofiarowuje jej szansę tego poznania; byłaby może satyrycznym szkicem z życia angielskiej arystokracji i wielkobrytyjskich klas rządzących; byłaby wreszcie „imażinistycznym" przekrojem wielkomiejskiego rozpędu i chaosu, gdyby pisarka respektowała psychologię i obyczaje, gdyby pajęcza tkanka uczuć i atmosfera salonów z jednej strony, a ulic Londynu z drugiej miała stanowić pierwszą materię jej powieści. Owszem, Virginia Woolf ceni sobie klasyczną analizę psychologiczną, wzbogaca ją momentem introspekcji, uważnie rejestruje gesty i tropi to, co się poza nimi kryje. W istocie jednak niewiele obchodzą ją „dzieje serca", charakterologiczne szczegóły postaci, ich obyczajowość i kondycja społeczna; wnika głębiej, pod kostium charakteru, pod warstwę myśli, wzruszeń, wspomnień, aby wywikłać z tych koronek ową „posępną i bolesną uniwersalność szkieletu", którą u kresu swych poszukiwań odnalazł Proust.

W tym celu pisarka ustawia swe trzy główne postacie przed lustrami ich własnych świadomości i każe im osądzić siebie i świat, w którym żyją. Klarysa Dalloway, otoczona zbytkiem kolorowych sztychów i oprawnych w srebro drobiazgów, wstyd za pustkę życia, jakie prowadzi, i strach przed śmiercią, którą przeczuwa, zagłusza poczuciem łączności z innymi ludźmi, którzy ją uzupełniają i którym udziela cząstki swej osobowości. Dzięki nim, dzięki temu wyimaginowanemu zespoleniu nie dostrzega swych granic i swej przeciętności. Piotr Walsh, człowiek „z

jej towarzystwa", kiedyś wielbiciel „abstrakcyjnych ideałów", dziś bankrut życiowy i wykolejeniec, odepchnięty w młodości przez Klarysę, potem wygnany z Oksfordu za socjalistyczne przekonania, włóczęga, sceptyk i komediant, niezadowolony z siebie, ze świata, ze swego zmarnowanego życia, nie umie się wśród ludzi odnaleźć, nie wierzy w pełnię ich egzystencji i nie przypisuje sobie wyższości nad ich losem. „Tylko skamieniały szkielet przyzwyczajeń podtrzymuje ludzką powłokę. W której nie ma nic, powiedział Piotr Walsh do siebie, czuł się w środku przeraźliwie pusty, wydrążony."

Ci dwoje, Klarysa i Piotr, zostają w świecie, który ich dręczy, ale który potrafią jeszcze znosić. Septimus Warren Smith ucieka. Ucieka w śmierć. „Jako młody chłopiec rzucił dom, ponieważ jego matka kłamała..." Jak wielu młodych mężczyzn jego pokolenia, żyje idealizmem i ambicją, pisze wiersze na cześć ukochanej, przemierza ulice miasta, żarliwy, samotny, z planem arcydzieła w głowie „odwiedza kościoły, pości jednego dnia, upija się drugiego, pochłania żarłocznie Szekspira, Darwina, *Historię cywilizacji* i Bernarda Shaw" i w końcu w okopach I Wojny Światowej traci żarliwość, pasję i smak do sztuki, traci przyjaciela, gubi siebie i spostrzega, „że nie odczuwa nic, absolutnie nic" prócz lęku. W postaci Septimusa dała pisarka znakomite studium obcości zawinionej przez świat. Septimus to „outsider", jeden z wielu, których wydała wojna, obserwujący życie jakby przez szklaną szybę i nie znajdujący w nim żadnej przyjemności i żadnego piękna; czyta raz jeszcze Szekspira, *Boską komedię*, Ajschylosa i pod pięknem słów odkrywa wstręt, rozpacz i nienawiść; w każdym przechodniu widzi chutliwe zwierzę, niestałe w uczuciach, kapryśne i brutalne; odtrąca miłość, schodzi w otchłań rozpaczy i obelżywie śmieje się z masek kultury, z szarlatanerii cywilizacyjnych haseł, z uczuć rodzinnych i honoru, z odwagi i świetnej kariery, z humanitarnych pojęć, którym przeczy ludzka natura, żądna występnej rozkoszy, władzy i zbrodni. To „draństwo" wcielają w powieści najpełniej obłudny „poczciwiec" Hugh Whitbread i „wyrozumiały" lekarz-psychiatra, czciciel proporcji i wyznawca ładu, „zdolny jednak do nieopisanego okrucieństwa — zdolny wedrzeć się przemocą w duszę ludzką" — sir William Bradshaw. „Przez nich, przez takich ludzi jak on życie jest nie do zniesienia." Septimus popełnia samobójstwo. I ta śmierć „ostatniego z żyjących", jak nazywa go pisarka, jest prawie symboliczna: wraz z nim umiera dla świata coś, czego nie zrównoważy ogłada kultury i postęp cywilizacji, umiera świadomość winy, poczucie odpowiedzialności, bunt. Septimus jest bowiem tym bohaterem, który protestuje przeciw niesprawiedliwości świata w imię tej sprawiedliwości, jaką odnajduje w samym sobie. Leopold Bloom i inni „niewinni" winowajcy nie znają już tego uczucia, są obojętni wobec własnego człowieczeństwa. W osobie Septimusa odchodzi z literatury bohater romantyczny. Virginia Woolf żegna go elegią, której bezradny lament ginie we wrzawie i zgiełku wielkiej metropolii.

Tomasz Burek

DOBRO „W CZYSTEJ FORMIE"

J. Bondariew: *Ostatnie strzały*. Przełożyli I. Kosiba i I. Piotrowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960; str. 294.

Drug anoc. Opowiadania. (Wł. Bogomołow, M. Czukowski, J. Nagibin, W. Niekrasow). Przełożyli: W. Komarnicka, A. Mandalian, I. Piotrowska i T. Żeromski. Ilustr. A. Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 314.

Jeśli w wydanym przed rokiem zbio-

rze nowel pisarzy radzieckich *W drodze ku przystani* zwracało uwagę pewne ściszenie tonu, zaduma nad życiem, filozoficzny spokój w przypatrywaniu się nieraz zupełnie błahym ludzkim sprawom — można było jeszcze przypuszczać, że owa zmiana tonu związana jest ze świadomym wyborem peryferyjnych tematów. Ale jeśli temat Wojna, pisany dotychczas wielką literą, ujęty został — kameralnie, można chyba mówić o wyraźnej i zataczającej coraz szersze kręgi tendencji w nowelistyce radzieckiej.

Przekształcenia w obrębie tematu wojennego można zresztą dostrzec, i to bardzo wyraźnie, także w powieści, mierząc choćby drogę przebytą przez K. Simonowa od *Dni i nocy* do *Żywych i martwych*. Przesunięcie punktu widzenia jest tutaj bardzo znamienne: uwaga autora koncentruje się nie tyle na wspaniałym bohaterstwie całego narodu, na historycznych uwarunkowaniach zwycięstwa, ile na indywidualnych losach ludzi, którzy się do niego przyczynili, nie tyle na wielkich pozytywach, ile na ciężkich nieraz błędach i pomyłkach, które nie zdołały człowieka załamać, mimo tragicznych konfliktów, jakie przeżywał. Na tej świetnej książce ciąży jednak jeszcze to, co byśmy w kategoriach dla nas już przebrzmiałych nazwali tendencją antyschematyczną. Zamiast jednoznacznego w swej wymowie patosu walki — ukazuje się obraz chaosu i dezorganizacji, zamiast wzorów niezłomnych bohaterów — jednostki nieraz ułomne i bezduszne, formaliści lub tacy, którzy „umywają ręce" — i na tym dopiero tle — ludzie wierni idei — mimo wszystko. Tendencja *à rebours* bywa jednak zawodna, wystarczy lekkie przesunięcie punktu widzenia i sytuacja się odwraca. (W ten sposób np. przesuwa się w polu widzenia z lekko ironicznym dystansem nakreślona postać Szmielowa, który w pewnym momencie zaczyna przemawiać językiem deklaratywnym.) Wyczuwa się tutaj wyraźnie stanowisko autora, którego szersza forma epicka jak gdyby zobowiązywała do prawidłowego rozłożenia świateł i cieni tak, by taki czy inny fragment na tle obrazu całości nie został źle zrozumiany.

Inaczej w klasycznie skonstruowanej noweli — a pisarze radzieccy są takiemu właśnie gatunkowi wierni — która nie jest przecież „małą powieścią", lecz formą inną jakościowo, czasem niezależnie od rozmiarów (dłuższy utwór *Ostatnie strzały* Bondariewa, który omawiam tutaj łącznie ze zbiorem *Druga noc* — ma właśnie konstrukcję nowelistyczną). W tym „mikrokosmosie" rządzącym się własnymi prawami nie obowiązuje pełnia obrazu, dlatego też tutaj łatwiej było wyzwolić się z tendencji do „prawidłowego" rozłożenia świateł i cieni. Z racji tych różnic jakościowych „kameralność" — w obszernej formie powieściowej o tematyce wojennej nie do pomyślenia — tutaj stała się elementem decydującym o całej koncepcji. Kameralność ta była tym trudniejsza do osiągnięcia, że autorzy nie wybierają dalekich marginesów wojny, przeciwnie, nie unikają dramatycznych scen walki na pierwszej linii frontu i „wysokiego napięcia" stanu wyjątkowego. Interesujący zabieg konstrukcyjny polega tutaj na odwróceniu proporcji: wydarzenia wojenne, bardzo nasycone w barwie, stanowią jednak tylko tło, zaś na pierwszy plan występują problemy bardzo osobiste, natury psychologicznej i moralnej, one przykuwają główną uwagę. Zmieniają się także proporcje „czasu narracji": wśród huku dział i ciągłego napięcia „jest czas" na konfrontacje, przemyślenia, refleksje.

Te nowe rysy da się zauważyć w *Ostatnich strzałach* oraz w niektórych tylko nowelach ze zbioru *Druga noc*: w tytułowej (W. Niekrasowa) i w noweli *Trudna jest miłość* (M. Czukowskiego). *Iwan* Bogomołowa — to jeszcze utrzymane w stylu „epitaphium" opowiadanie o małym chłopcu, niezłomnym bohaterze: sylwetka dziecka została tutaj wprawdzie nakreślona z dużą prawdą psychologiczną, lecz na przykładzie tego utworu widać z całą jaskrawością, że styl wzniosłych superlatywów, rodem jeszcze z *Ulicy młodszego syna* Kassila i Polanowskiego — staje się po kilkunastu latach, z perspektywy — już tylko skostniałą konwencją. Opowiadanie *Walka o wzgórze* nie jest także pozbawione trafnych obserwacji psychologicznych. Nieskazitelny, gładki, ujmujący bohater-wzór odkrywa w toku akcji swe prawdziwe oblicze — zwyczajnego, błądzącego, nawet bezradnego człowieka — i dopiero po zrzuceniu tej maski — staje się godny przyjaźni i szacunku. Temat ten uwiądł

jednak w zarodku: zwarzyły go retoryka i deklaratywność, w które popadł autor rozważając problem: jak w warunkach wojennych walczyć o prawdę w propagandzie.

Jeśli mielibyśmy najkrócej sformułować wspólny problem *Ostatnich strzałów*, *Drugiej nocy* i *Trudna jest miłość*, jest nim niewątpliwie — bezmyślne okrucieństwo wojny, narzucające człowiekowi swe prawa, wykrzywiające normalne, ludzkie racje. Nie jest to jednak żadne odkrycie, wokół tych spraw obraca się w istocie większość napływających powrotną falą utworów o tematyce wojennej. Rysem godnym podkreślenia jest dopiero ukazanie bezsensu wojny poprzez świadomy powrót do spraw elementarnych, prostych uczuć i pojęć moralnych, takich, jak miłość, współczucie, przyjaźń, koleżeństwo, ambicja, zazdrość, a przede wszystkim — dobroć. Właśnie owa „dobroć", o której mówi się w kategoriach świadomie uproszczonych, jak gdyby naiwnych — skontrastowana z wojenną grozą — decyduje o wyrazie artystycznym utworów Bondariewa, Czukowskiego i Niekrasowa.

Bohater *Ostatnich strzałów*, młodziutki kapitan Nowikow, to człowiek, który — nie zdążył być dobry. Sytuacja wysunęła go wysoko: w ostatnim okresie wojny bateria jego, ulokowana w pobliżu podkarpackiego miasteczka na granicy czechosłowackiej, miała powstrzymać silne ugrupowania niemieckie, by nie przedostały się do ogarniętego powstaniem słowackiego miasteczka Marice. Cała odpowiedzialność za poważny odcinek frontu w tej sytuacji już końcowej, za losy podporządkowanych mu plutonów, za życie każdego żołnierza spoczywa właśnie na Nowikowie. Musi być bezwzględny, ostry, twardy, nie wolno mu okazywać współczucia, miękkości serca. „Czasem był niedobry dla nich i niedobry dla siebie. Wszystko, co mogło być pięknego w spokojnym, ludzkim życiu — czystą dobroć, miłość, słońce — pozostawiał na po wojnie, na przyszłość." Owa „czysta dobroć" prześladuje go w chwilach największego napięcia walki, w momentach podejmowania decyzji, jakże często równoznacznych z wysyłaniem ludzi na śmierć, w obsesyjnych majaczeniach sennych. Nowikow uświadamia sobie przez cały czas z przerażającą jasnością, że naturalne odruchy serca zostały w nim sparaliżowane i że tak być musi, gdyż — jak mówi — „czasami krok ku dobru, chęć natychmiastowego ukrócenia cierpień kilku ludzi prowadzi do strat, których nic nie zdoła usprawiedliwić".

Tej sprawie „dobroci w czystej formie" podporządkowana jest w utworze także — miłość. Nagłe, mocne uczucie, które ogarnia Nowikowa i sanitariuszkę Lenę, zbliżone jest w swej barwie do miłości Roberta i Marii z *Komu bije dzwon* Hemingwaya, jest w nim ta sama uroda życia, ujawniająca się w sytuacji krańcowej, rozpaczliwej, ta sama tęsknota do uczuć dobrych i prostych, skazanych w tych warunkach na zagładę. Tyle że wojna została tutaj odarta z uroku Wielkiej Przygody, mocnego, intensywnego przeżycia, to, co prawdziwie ludzkie, rozwija się ukradkiem, wbrew niej. Charakterystyczne jest, że bohater, który świadomie unika wielkich słów („Nie lubię, kiedy mówi się głośno o rzeczach znanych każdemu" — mówi w pewnym momencie Nowikow), uparcie powraca do sprawy „dobra w czystej formie" i tutaj formułuje rzeczy oczywiste, naiwnie proste — ciągle przypomina o wartościach, które na froncie trzeba bezlitośnie niszczyć. W ten sposób „dobroć" staje się jak gdyby leitmotivem całego utworu, słyszalnym najsilniej mimo na pozór wszystko przygłuszających wydarzeń. Utwór ma klasycznie zwartą budowę, nie ma tu ani jednej sceny zbędnej, utrzymany jest w surowych, dramatycznych rygorach miejsca, czasu i akcji, napięcie wzrasta aż do momentu kulminacyjnego, gdy bohater ginie na chwilę przed zwycięstwem. To już ironia tragiczna, jak w dramacie klasycznym. I cała ta nowela, zgodnie z tradycyjnym sformułowaniem — przypomina „mały dramat".

W noweli *Druga noc* wojnę widzimy oczami osiemnastoletniego Lońki, prostodusznego nowicjusza, który marzy o tym, by wreszcie powąchać prochu, zobaczyć prawdziwego Szwaba i „odznaczyć się". Lońka jest jeszcze na wpół dzieckiem i wojna przedstawia mu się jako dobra zabawa z nieodłączną „przygodą" na dodatek i z nieodłącznym „wzorem bohatera": jest nim kapitan Orlik, w którym Lońka dosłownie się kocha. Niekrasow konsekwentnie utrzymuje na pozór beztroski, lekki ton narracji, nie wykracza

nigdzie poza ograniczone naiwnym odczuwaniem chłopca pole widzenia; tym bardziej szarpiąca jest puenta, moment, w którym wali się w gruzy ów dziecięcy świat, a wraz z nim „wzór bohatera". Lońka zabił pierwszego Niemca, zaś uroczy kapitan Orlik, objadając się zdobycznymi sardynkami, bardzo z siebie zadowolony, pokazuje mu „złotowłosą Gretchen" na fotografii znalezionej przy zabitym. Nie jest to, jak w *Walce o wzgórze* — mimo podobieństw tematycznych — próba odbrązowienia bohatera, sprowadzenia go do normalnych, ludzkich wymiarów; autor idzie o wiele dalej: pokazuje człowieka, który zdążył się „przyzwyczaić", zapomnieć o ludzkich reakcjach i zapomnienie to jest dla niego czymś najzupełniej naturalnym. Troska o „dobro w czystej formie" byłaby dla niego czymś niestosownym, nie na miejscu. Grozę tego zapomnienia autor uwydatnia poprzez silne skontrastowanie naiwnych wyobrażeń młodego chłopca ze stanem faktycznym i czyni to w sposób niezwykle oszczędny w środkach wyrazu, pozbawiony wszelkich efektów i zbędnych komentarzy.

Zwyczajna, ludzka dobroć jest także głównym problemem opowiadania Czukowskiego, zatytułowanego niefortunnie *Trudna jest miłość*. Na oddalonym od świata lotnisku na wybrzeżu Zatoki Fińskiej, ostrzeliwanym przez artylerię niemiecką na przestrzał, życie gnieżdżących się w ziemiankach ludzi wisi dosłownie na włosku. Znowu więc sytuacja końcowa, napięta, i znowu te wszystkie „mocne" przeżycia wojenne traktuje się jako rzecz „daną", w tych warunkach oczywistą, a mówi się o najbardziej osobistych ludzkich uczuciach. Osobą, której autor poświęca najwięcej uwagi, jest Helena Andrejewna, jedyna wśród wielu mężczyzn kobieta, i to kobieta „nieodgadniona", której obecność powoduje zamęt w pojęciach i uczuciach. Nowela jest ciekawie skonstruowana: obraz Heleny kształtuje się poprzez kontrowersyjne sądy dwóch postronnych obserwatorów, oficera politycznego Czirkowa i dziennikarza Krynickiego: jeden ją potępia, drugi od pierwszego wejrzenia wyczuwa w niej wielką subtelność uczuć oraz intuicję psychologiczną, która początkowo wydaje mu się niemal — zdolnością jasnowidzenia. I oto ta „kobieta fatalna" — okazuje się kobietą po prostu nieszczęśliwą i zdolną do subtelnych, dobrych uczuć, których okazywania w tych warunkach się wstydzi. Ona to właśnie, nie wiedząc nawet o tym, pomogła Krynickiemu unieść ciężar osobistego cierpienia, to on musiał wreszcie powiedzieć: „A jednak ona jest dobra". I znowu nowela kończy się szarpiącym akcentem ironii tragicznej: Helena w momencie śmiertelnego niebezpieczeństwa ujawniła skrywane dotychczas pod maską ironii i kpiny uczucia dla Zawojki, i to spowodowało jego śmierć. I właśnie ów Zawojko, wielkoduszny i szlachetny, a zarazem prosty i naiwny jak dziecko, staje się nowym wcieleniem „pozytywnego bohatera", który zamiast wzniosłych sloganów wypowiada takie oto słowa: „Nie zawsze powinno się od ludzi wymagać. Czasem wystarczy ich zrozumieć".

J. Siekierska w recenzji *Żywych i martwych* Simonowa napisała: „Fabuła powieści maluje porażki, psychologicznie zaś w ludziach radzieckich dojrzewa zwycięstwo" (*Nowa Kultura*, 1961, nr 28). Największym osiągnięciem omawianych nowel jest pozorne odwrócenie problemu: fabuła maluje zwycięstwo, zaś w ludziach radzieckich dojrzewa porażka. Pozorne, gdyż w ostatecznym efekcie w klęskach osobistych, w tragicznej ironii wydarzeń — kryje się zarodek moralnego zwycięstwa. Rzecz w tym, że nigdzie nie zostało to wypowiedziane bezpośrednio. Nigdzie nie padają wielkie słowa na temat hartu żołnierza, poczucia odpowiedzialności, wiary w zwycięstwo, głębokiego patriotyzmu, ofiarności całego narodu — a przecież wszystko to jest w tych utworach. Są to już rzeczy oczywiste, dane w historycznym doświadczeniu, nie trzeba ich formułować, nie trzeba tego dowodzić „na przykładach". Przyszedł moment, gdy można już obedrzeć wojnę z jej romantycznego uroku, z patosu bohaterstwa, gdy można mówić o niej nie jako o „wielkiej próbie", która wyzwala siłę charakteru, lecz jako o tragicznej konieczności, która osłabia i łamie charaktery.

Trzeba było perspektywy lat, by wojna przestała — przesłaniać człowieka.

Krystyna Kuliczkowska

PRZEGLĄD PRASY

Tematem, który ustawicznie dominuje w bieżącej publicystyce społecznej oraz w pracach socjologów, jest sprawa młodzieży. Po interesującej ankiecie-dyskusji *Przeglądu Kulturalnego* katolicki miesięcznik *Znak* (nr 6) opublikował materiały cyklu wykładów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pt. *Młodzież współczesna.* Wśród nich zwraca uwagę głównie szkic Stefana Kunowskiego pt. *Emancypacja młodzieży współczesnej.* Interesujący jest historyczny zarys tego procesu, którego początki autor upatruje w pierwszej połowie XIX wieku, w Niemczech głównie. Proces ten jest równoległy zatem do innych procesów emancypacyjnych, łączy się z walką o równouprawnienie kobiet, posiada niewątpliwy związek z ruchami wolnościowymi i rewolucyjnymi. Jest produktem rozpadu społeczeństwa feudalnego, patriarchalnej rodziny, prawodawstwa opartego na religii. Autor zbyt powierzchownie traktuje jego współczesne przebiegi, nie uwzględnia jego klasowych zróżnicowań. Czym innym jest ostatecznie emancypacyjny ruch młodzieży chłopskiej, który u nas znalazł np. wyraz w ruchu wiciowym, czym innym rewolta młodzieży mieszczańskiej, która przybrała formy mniej lub więcej zdegenerowane. Kunowski ujmuje zjawisko to w następujące „klasy" przejawów: „1) emancypacja społeczna wyzwalania się od skrępowania swobody przez kontrolę, pozwolenia i zakazy wychowawców; 2) emancypacja moralna w zakresie obyczaju, uwalniania się od obowiązujących zasad i tradycji, a tworzenia nowych konwenansów szokujących społeczeństwo; 3) emancypacja kulturalna w dziedzinie upodobań estetycznych mody, muzyki, sztuki, literatury, co razem stanowi jaskrawy snobizm nowoczesności i postępu; 4) emancypacja ekonomiczna, uzyskiwana na drodze spekulacji, podziemia gospodarczego, łatwych zarobków, pochodzących z kradzieży, włamań, napadów rabunkowych lub z sutenerstwa i nierządu; 5) emancypacja seksualna przez realizację wolnej miłości oraz wykorzystywanie ustawodawstwa ułatwiającego małżeństwo, rozwód i przerywanie ciąży; oraz 6) emancypacja ideowa w postaci cynizmu i odrzucenia wszelkiej religii, filozofii czy ideologii politycznej poza jedyną postawą hedonizmu życiowego, a potem pesymistycznego egzystencjalizmu".

Łatwo dostrzec, że każdy z tych przejawów stanowi jednocześnie cechy postępu społecznego, jest czynnikiem rozwoju kulturalnego, decyduje o ruchu społecznym w ogólności. Nie byłoby nic strasznego, gdyby kanapowa moralistyka Kunowskiego była odosobniona lub gdyby była wyrazem ideologii określonego środowiska. Poglądy Kunowskiego należy zaliczyć do tej strusiej polityki, uprawianej przez katolickich konserwatystów, których demaskował niedawno w *Tygodniku Powszechnym* Stefan Kisielewski. Niestety jednak Kunowski ma sprzymierzeńców z lewa, ma ich wszędzie, kto tylko tknie się problemu młodzieży, przybiera minę obrażonego wujka. Nawet młodzi krytycy i publicyści, czego dowodem może być w tymże samym numerze *Znaku* zamieszczony artykuł Jacka Łukasiewicza o młodej literaturze pt. *Konwencja i rzeczywistość.* Czytel-

nicy *Życia Warszawy* mieli także sposobność niedawno czytać przedziwną dyskusję o literaturze i młodzieży, w której pewien pisarz wołał gromko w imieniu polskiej młodzieży, iż łaknie ona literatury czynu, dość mając marazmu, pesymizmu, seksualizmu i tak dalej.

Krótko mówiąc, dyskusja o współczesnej literaturze zamienia się z reguły w dyskusję o współczesnej młodzieży, zagadnienia współczesnego społeczeństwa sprowadzają się z reguły do problemów „dzisiejszej młodzieży", właśnie tak, jak się to dzieje od dobrych stu lat w kanapowych pogwarkach dobrych ciotek i srogich wujów. Co gorsza, zupełnie to samo robi organ młodych, *Współczesność*. Jakaś przedziwna „pajdofobia" — jeśli tak można powiedzieć. Jeśli przyjrzeć się literaturze współczesnej, mnożą się utwory, których bohaterami są właśnie owi nieszczęśliwi młodzieńcy i nieszczęsne dziewczęta — już chyba każdy pisarz dorzucił do tej sprawy trzy grosze, przy czym nastrój tych utworów, wśród których nie brak opowiadań Marii Dąbrowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Andrzejewskiego, Kazimierza Brandysa, Adolfa Rudnickiego, Kornela Filipowicza, waha się między przerażeniem a fascynacją.

Odnoszę wrażenie, że w tej obsesji jest ukryty jakiś sekret społeczny. Zajmujemy się problemem młodzieży, żeby nie zajmować się problemem dorosłych. Właśnie tak, jak wujowie, którzy nie mając sobie nawzajem nic do powiedzenia, ujeżdżają na młodzieży. Zacznijmy od socjologów. Tyle ankiet o obyczajach młodzieży, ile ich było w sprawie dorosłych? Kto zajmuje się badaniem życia rodzinnego w Polsce? Tyle gadania o przestępczości nieletnich, o seksualizmie nieletnich, o kryzysie światopoglądowym nieletnich, o lenistwie nieletnich, kto nam dostarczy informacji dotyczących tych samych dziedzin życia ludzi dojrzałych? Tyle hałasu o dzieci, kto wie, kim są ich rodzice? Mówiąc o młodzieży, z reguły dodaje się epitet „wykolejona" i podaje się liczne powody tego wykolejenia: skutki wojny, rozbicie rodzin, częste zmiany systemu szkolnego i kodeksu wychowawczego, niepokój w atmosferze politycznej, ciężkie warunki materialne, które nie sprzyjają realizacji pragnień, rozmaite niedomagania społeczne, brak rozrywek etc. Wszystko to mówią ludzie, którzy cierpią skutki nie jednej, ale dwóch wojen, którzy nie jedną i nie dwie, lecz co najmniej dwa razy więcej przeżywali zmian w systemie wychowawczym i w układzie społecznym... Ja i moi rówieśnicy możemy powiedzieć o sobie, że wojna odebrała nam młodość, nasi ojcowie mówili o sobie to samo. Od iluż to pokoleń narasta w Polsce ów klimat niewyżycia, obsesja kalectwa, żal za młodością nie w pełni przeżytą? W tym klimacie właśnie dokonuje się obecnie owa eksplozja młodości, którą od kilku lat obserwujemy z zazdrością i irytacją, dręczeni złym żalem, że ci chłopcy i te dziewczęta korzystają z praw, które nam i naszym ojcom były wzbronione. Kryzys ideowy współczesnej młodzieży! Na czymże on polega? Jak można go porównać z tym, który przeżywało pokolenie po tamtej wojnie, gdy przestawało wierzyć w ideologię narodową, co stanowiła treść kultury polskiej przez sto lat. Kryzys moralny! Gdzież mu do pierwszego tanga, pierwszych szortów, pierwszych chłopczyc! Wielki kryzys obyczajowy i moralny dokonał się w latach 1918—1928, wtedy stało się wszystko — od skrócenia spódnic aż po pierwsze modele totalizmu. Nasze lata powojenne to ostatnie pogłosy tego kryzysu, w istocie świat ma dziś znacznie większe problemy niż prowadzenie się młodych dziewcząt. W tej obsesji, z jaką dorośli publicyści i pisarze przyssali się do problemu młodzieży, widzę przede wszystkim bezradność starszego pokolenia, bezradność wobec wielkich problemów współczesnego świata. Jeśli jest on zagrożony, to nie dlatego, że dziewczęta i chłopcy sypiają ze sobą wcześniej niż „za naszych czasów", jak mówią poczciwi wujowie.

Andrzej Kijowski

TERSYTES LITERATURY AUSTRIACKIEJ
(O KAROLU KRAUSIE)

Dwadzieścia pięć lat temu, 12 czerwca 1936 roku zmarł w Wiedniu w wieku lat 62 Karol Kraus, zwany przez Stefana Zweiga „Tersytesem literatury austriackiej". Jak legendarny Tersytes Homerowski, był Kraus małego wzrostu, upośledzony fizycznie (garb), mówił prawdę prosto w oczy i nie oszczędzał nikogo. Gdy dla prawdy trzeba było poświęcić przyjaciół — poświęcał ich. Zresztą prawdziwych przyjaciół prawie nie miał i nie chciał ich mieć. Jedyny wyjątek stanowili powieściopisarka Mechtilde Lichnowsky oraz Adolf Loos, wybitny architekt, który w historii współczesnego budownictwa zajmuje niepoślednie miejsce. Przyjaźń łącząca go z poetką Elsą Lasker-Schüler nie wytrzymała próby czasu i po paru latach wygasła.

Karol Kraus był zjawiskiem wyjątkowym nie tylko na obszarze literatury języka niemieckiego. To człowiek-maszyna, geniusz pracowitości. Dość powiedzieć, że słynne czasopismo *Die Fackel* (Pochodnia), wydawane w latach 1899—1936, którego ogółem ukazały się 922 numery, od r. 1909 redagował Karol Kraus sam. Sam zapełniał artykułami całe numery, sam przygotowywał rękopisy do druku, sam robił korektę. Przez wiele lat był Kraus pisarzem-instytucją. Opracowywał i wygłaszał odczyty, świetnie interpretował teksty dramatyczne i wiersze, obdarzony zdolnościami aktorskimi, na wieczorach literackich porywał słuchaczy pięknem i wyrazistością swoich wystąpień. Czytał Szekspira we własnym przekładzie i adaptacji, propagował Grillparzera i Nestroya, był orędownikiem Offenbacha. Nie lubił natomiast twórczości Heinego. Był zdania, że każdy jako tako uzdolniony gimnazjalista potrafi pisać wiersze na poziomie autora *Księgi pieśni*.

Po pierwszej wojnie światowej wygłosił ponad siedemset odczytów w Wiedniu, Budapeszcie, Pradze, Monachium, Berlinie, Paryżu i Bielsku (Polska). Honoraria z tych odczytów przekazywał na dożywianie dzieci, na pomoc dla inwalidów, na przytułki dla ociemniałych. Był pierwszym pisarzem z obszaru języka niemieckiego, którego po wojnie zaproszono na odczyty do Sorbony. Francuzi wysoko oceniali talent i dorobek Karola Krausa, o czym może świadczyć fakt, że grupa uczonych paryskich (Charles Andler, Ferdinand Brunot i Levy-Bruhl) wysuwała go kilkakrotnie do nagrody Nobla. W Polsce jest Karol Kraus prawie nie znany. Ostatnio przypomnieli go: Władysław Kopaliński w jednym ze swych felietonów (*Życie Warszawy*, nr 55, z 5—6 marca 1961 r.), Jan Józef Lipski przy okazji recenzji *Myśli nieuczesanych* Leca (*Twórczość*, nr 5, maj 1961) oraz Mieczysław R. Frenkiel w książce *Marszruty i manowce półwiecza* (Wyd. „Śląsk", 1960). W swoim czasie wywierał on nie byle jaki wpływ na umysły. Niewątpliwie z inspiracji jego *Fackel* Leo Belmont przystąpił do wydawania *Wolnego Słowa*, które sam redagował i wypełniał własnymi wyłącznie pracami. Niejeden aforyzm Karola Irzykowskiego zrodził się z podniet, jakie budziły myśli i paradoksy Karola Krausa. Również Boy-Żeleński żywo się nim interesował. „Przez Janikowskiego — pisał w r. 1934 na łamach *Wiadomości Literackich* — zetknąłem się parę razy z Krausem. Ten młody, wówczas trzydziestoletni człowiek był w Wiedniu swego rodzaju potęgą. W dowolnych odstępach czasu, ale dość często, ukazywały się czerwone zeszyty *Fackel*, które wypełniał prawie sam. Umiał interesować, drażnić, ośmieszać jak mało kto. Powtarzano jego szlagworty. Sam jeden przeciwstawiał się całej prasie wiedeńskiej, wyławiając pracowicie jej osielstwa, odsłaniając jej brudy. Był biczem na wiedeńską dulszczyznę, na mieszczańską moralność; był, na wiele lat przed krwawą odnową świata, pionierem reformy obyczajów."

Jest więcej niż pewne, że i Boy wiele zawdzięczał Karolowi Krausowi. Ale samych utworów Krausa na język polski nie tłumaczono. Są to bowiem rzeczy w większości swej nieprzekładalne. Karol Kraus, dla którego słowo stanowiło początek i koniec

wszystkiego, jest tak zrośnięty z językiem swojego kraju, iż przeniesiony na grunt innej mowy, przestaje być tym, kim jest. Przepada dowcip, dwuznaczność, aluzyjność; myśli, które w oryginale mienią się i barwią, w najlepszym nawet tłumaczeniu zatracają właściwy im blask, ostrość i bogactwo. Karol Kraus nie przekroczył bariery swojego języka i w pełni zrozumiały staje się tylko dla tych, którzy ten język dobrze znają. Kurt Wolff we wspomnieniu o nim napisał: „Każde zdanie, każdy wiersz, każda linijka, które wyszły spod pióra Karola Krausa, są możliwe jedynie w j e g o języku. I wszelkie przekładanie ich byłoby zdradą wobec zmarłego".

*

Karol Kraus urodził się 28 kwietnia 1874 roku w Jičinie (Czechosłowacja) jako syn fabrykanta papieru. Gdy miał trzy lata, rodzice jego przenieśli się do Wiednia i zamieszkali tam we własnej kamienicy przy Lothringer Strasse 6. Dom ten, przejęty później przez Karola Krausa, stał się podstawą jego niezależności. Przynosił mu 200 szylingów miesięcznie, co w zupełności wystarczało na utrzymanie, a mała fortunka pozostawiona mu przez ojca umożliwiła wydawanie własnego pisma.

W r. 1891 zmarła mu matka, Ernestyna Kantor, córka lekarza, po której — jak twierdzi biograf Werner Kraft — odziedziczył Kraus wrażliwość oraz zamiłowanie do sztuki i literatury. Po ukończeniu gimnazjum im. Franciszka Józefa wstąpił na uniwersytet wiedeński, gdzie studiował prawo i filozofię. Studiów nie ukończył, co na owe czasy stanowiło raczej rzadkość, gdyż tytuł doktora filologii lub filozofii w Niemczech a także w Austrii był chlebem powszednim w środowiskach intelektualnych.

Pociągał go zawód aktora. Wiedeński Burgtheater stał wtedy u szczytu sławy i powodzenia i w ogóle życie artystyczne naddunajskiej stolicy jaśniało blaskiem podbijającym całą niemal Europę. Niestety Kraus, choć obdarzony talentem, nie posiadał odpowiednich warunków zewnętrznych. Debiut sceniczny w zespole teatru wędrownego w roli Franciszka Moora w *Zbójcach* Schillera nie udał się. Kraus pogodził się z klęską, ale nie zrezygnował z występów, zakładając później własny jednoosobowy teatr (Theater der Dichtung), w którym doskonale interpretował utwory swoje i cudze.

Pisać zaczął wcześnie, a pierwsze jego rzeczy zamieszczała znana wówczas w Europie gazeta wiedeńska *Neue Freie Presse*. Po śmierci wybitnego felietonisty, Daniela Spitzera, *Neue Freie Presse* zaproponowała mu stałą pracę w redakcji. Kraus odrzucił tę propozycję. W kilka lat potem założył własne pismo *Die Fackel*, które odegrało tak wielką rolę w dziejach kultury i literatury niemieckiego obszaru językowego.

W *Die Fackel*, zanim jeszcze zrezygnowała ona ze współpracowników, zadebiutował Franciszek Werfel, pisywał Stanisław Przybyszewski, pojawiły się pierwsze w języku niemieckim przekłady z Oscara Wilde'a. Jeśli Kraus pozbył się z czasem wszelkich współpracowników, to jedynie dlatego, by zachować całkowitą niezależność. W dążeniu do tego celu przestał nawet zamieszczać płatne ogłoszenia, by nikt mu nie zarzucił, że znajduje się pod czyimikolwiek wpływami. Nigdy nie miał rodziny. A nie założył jej dlatego, by nie krępowała go w jego życiu i jego poczynaniach.

Pracował zazwyczaj po południu i późno w nocy. Wystarczało mu pięć godzin snu jak Napoleonowi. Jestem w stanie — mówił — pracować szesnaście godzin na dobę bez przerwy i zmęczenia. Do pisania nie potrzebuję żadnych specjalnych warunków. Pióro, papier, kawałek stołu, no i spokój — oto wszystko.

Wieczory spędzał w kawiarni na rozmowach. Bardzo lubił towarzystwo Giny Kaus i Gustawa Grünera — ostatniego przedstawiciela cyganerii wiedeńskiej, który w r. 1939 na pół oślepły zmarł w czasie podróży na okręcie do Ameryki. Kraus był człowiekiem dowcipnym i kąśliwym. Ile pan ma właściwie lat? — spytał kiedyś owego Grünera. Dwadzieścia trzy — odpowiedział zapytany. Dwadzieścia trzy? — zdziwił się Kraus. — Tak młody nie byłem nawet wówczas, gdy miałem lat czternaście.

Nie lubił czytać powieści i naśmiewał się z romansopisarzy. Zniosę wszystko — wyznawał — ale nawet najmniejsza próba ze strony romansopi-

sarza, który chce mi opowiedzieć, że Walter wszedłszy do przedpokoju spojrzał na zegarek, co mnie absolutnie nie obchodzi i nie interesuje, wprawia mnie natychmiast w głęboki, nieprzerwany sen. W jednym ze swoich licznych pamfletów ironizował: „Gdybym kiedyś miał pisać powieść, to rozgrywałaby się ona w dwu przylegających do siebie pokojach kawiarnianych i obejmowałaby okres dwudziestu lat. Cała akcja zaś zawierałaby się w tym, że pewien gość kawiarniany przeprowadza się z jednego pokoju do drugiego".

Gdy Hitler doszedł do władzy w Niemczech, Karol Kraus stworzył ów słynny aforyzm: *„Zu Hitler fällt mir garnichts ein"* (Co do Hitlera, nie mam absolutnie żadnego pomysłu). Pogodził się wówczas z reżimem austriackim, czego nie mogli mu darować jego wyznawcy z lewicy politycznej. Kraus uległ złudzeniu, że panujący w Austrii rząd stanowi jedyną obronę przed zalewem hitleryzmu i z dwojga złego wybrał zło mniejsze, tzn. poparł Dollfussa. Wiara jego nie znalazła potwierdzenia w faktach. Wojska hitlerowskie wkroczyły do Austrii 12 marca 1938 roku. Ale Karol Kraus już nie żył. Zmarł dwa lata wcześniej, w czerwcu 1936 roku, na zapalenie żył. O ostatnich chwilach jego życia pisała propagatorka jego dzieł na rynku francuskim, Germaine Gablot: „Chorował dziesięć dni. Serce bardzo osłabło, a na kilkanaście godzin przed śmiercią stracił całkowicie przytomność. Było to jakby po jego myśli, gdyż nie chciał widzieć sam siebie jako umierającego. Był przekonany, że nie wypowiedział jeszcze swego ostatniego słowa".

Dorobek literacki Karola Krausa jest olbrzymi. Pisał wiersze i dramaty, artykuły i eseje, satyry i pamflety. Wszystko to, z wyjątkiem dramatów, publikował najpierw na łamach owych 37-miu roczników *Die Fackel*, a następnie, od czasu do czasu, ogłaszał w wyborach książkowych. Największym i jedynym w swoim rodzaju freskiem scenicznym są jego *Ostatnie dni ludzkości (Die letzten Tage der Menschheit)*, liczące prawie osiemset stron druku. „Wystawienie tego dramatu — pisze Kraus w przedmowie — którego objętość według ziemskiej miary czasu wypełniłaby dziesięć wieczorów, przeznaczam teatrowi na Marsie. Ziemscy bywalcy teatralni nie mogliby przedstawienia tego wytrzymać."

Ostatnie dni ludzkości, składające się z prologu, pięciu aktów i epilogu, podzielił autor na 206 scen, w których występują setki postaci. Są wśród nich autentyczne osobistości ze świata politycznego i artystycznego, jak na przykład Graf Leopold Franz Rudolf czy poeta Hugo von Hofmannstahl, oraz galeria typów zmyślonych, ale opartych na obserwacji przeróżnych środowisk, a więc żołnierze i generałowie, kelnerzy i lokaje, złodzieje i prostytutki, redaktorzy i literaci, robotnicy i gazeciarze, wielkie damy i wielcy panowie, urzędnicy i kupcy, dziewczęta i kokoty, żebracy i dzieci, lekarze i adwokaci, słowem przekrój całego społeczeństwa. A nadto chór hien, głos Boga, głos kobiety, larwy i lemury itp.

Akcja tego gigantycznego dramatu dzieje się w wielu miejscach: na ulicy, w biurze, w sztabie generalnym, na polu bitwy, w redakcji, w kawiarni, na dworcu kolejowym, na moście, w pociągu, w szkole, na rynku, w prywatnym mieszkaniu, w ministerstwie, na cmentarzu, w restauracji i wszędzie tam, gdzie może znaleźć się człowiek.

Kraus pisał swoje dzieło w czasie wojny, pod wpływem wojny i przeciw wojnie. Jest to płomienne oskarżenie troglodytów i barbarzyńców, ostra i zjadliwa satyra na pozbawionych wyobraźni oficerów, dostawców broni i handlarzy śmierci. *Ostatnie dni ludzkości* były nie tylko ostrzeżeniem dla burżuazyjnej Europy, były zapowiedzią jej końca. O pierwszej wojnie światowej napisano wiele wspaniałych powieści, opowiadań i wierszy, ale żaden z tych utworów nie osiągnął tak apokaliptycznych rozmiarów, jak udramatyzowane dzieło Krausa.

Ostatnie dni ludzkości ukazały się jedynie w przekładzie na język czeski. Mimo całej staranności i pietyzmu dla utworu Krausa, przekładowca nie mógł, bo nie był w stanie (bo nie jest to w ogóle możliwe) użyczyć swemu dziełu siły oryginału. W dramacie *Ostatnie dni ludzkości* sceny z przedmieść, sceny z kawiarń, z różnych miejsc Wiednia i Berlina, oparte na zmiennych nastrojach grozy, satyry, sentymentu i wojennej surowości, pisane językiem

literackim i żargonem, językiem pruskiego rozkazu i dialektem wiedeńskich fiakrów, nie dadzą się przenieść na żaden inny grunt żywej mowy bez wielkiego uszczerbku i wielkiej straty. Karol Kraus wiedział o tym i nie chciał napisać dzieła swego inaczej. Przeznaczył je dla pruskich Niemiec i sprzymierzonej z Prusami Austrii, chciał wstrząsnąć głównie i przede wszystkim społeczeństwem macierzystego obszaru językowego. *Ostatnie dni ludzkości* nabrały nieoczekiwanego znaczenia po drugiej wojnie światowej. Próbowano wystawiać fragmenty tego dramatu na różnych scenach i przez różne zespoły. Ale utwór Krausa działać może tylko jako całość, a jako całość jest nie do zrealizowania. Zarówno w pozostałych próbach dramatycznych, jak i zwłaszcza w siedmiu tomach esejów, w trzech tomach aforyzmów i dziewięciu tomach wierszy podejmował Karol Kraus generalny temat swojej epoki: kryzys wartości kultury i obyczaju starej Europy. W poszczególnych utworach uderzał w przejawy tego kryzysu, gromił sprzedajność prasy i korupcję sądownictwa, występował przeciw pustej frazeologii i nadętemu patosowi, przeciw psychoanalizie i mieszczaństwu, przeciw recenzentom i dyrektorom teatrów, przeciw historykom literatury i felietonistom, przeciw władcom i przywódcom partyjnym, przeciw pozie i obłudzie, przeciw poetom i literatom, demokratom i nacjonalistom. Był tak nieprzejednany w walce, że w końcu pozostał sam. Odsunęli się od niego wszyscy, nawet najzagorzalsi zwolennicy i entuzjaści.

Szczególnie nieprzejednany był wobec prasy, nazywając ją „czarną magią" i oskarżając ją o demoralizację i ogłupianie społeczeństwa. „To, co wydrukowano w ciągu jednego tylko dnia ostatnich lat pięćdziesięciu — pisał — stanowi większą siłę przeciw kulturze niż wszystkie dzieła Goethego w jej obronie." W swoim słynnym pamflecie *Die demolierte literatur*, wymierzonym przeciwko literatom kawiarnianym, on, który każdej wolnej chwili przesiadywał w kawiarni, wykpił bezlitośnie poetów i pisarzy. O jednym z nich, Richardzie Beer-Hoffmannie, pisał, że „już od trzech lat pracuje on nad drugą linijką pierwszej strofy swojego najnowszego wiersza". Jedynym pisarzem, którego z grupy „Młody Wiedeń" uznawał, był Piotr Altenberg. Nad jego grobem w r. 1919 powiedział: „Odszedł od nas biedak. O, jakże jesteśmy biedni".

Nikt tak jak Karol Kraus nie był zakochany w słowie. Słowo stanowiło dla niego nieustanne źródło badań i dociekań. „Na początku było słowo — pisał. — Gdy chwytam za słowo, przychodzi i myśl." Według niego wszelka niejasność myśli bierze się z niejasności mowy, niejasności używanego języka, z niewłaściwie zastosowanego słowa. Ktoś powiedział o nim, że „jego myślenie to podróż pełna odkryć wśród krajobrazu słów".

Numery *Die Fackel* wypełnione są walką o język. Tropił bezlitośnie wszelkie nieprawości, kpił i wyszydzał zwłaszcza język prasy codziennej, ową puszczę „bredni i nonsensu". Nikomu nie przepuścił, brał na cel wszystkich źle piszących, od profesorów począwszy, a na dziennikarzach skończywszy. O sobie mówił: „Prowadzę tytaniczną walkę z przecinkami".

Nie zdziwiłem się więc usłyszawszy w czasie niedawnego pobytu w Berlinie słowa Stefana Hermlina, wypowiedziane podczas kongresu pisarzy: „Myślę, że potrzeba nam takiego pisarza, jak Karol Kraus — najwybitniejszy cud językowy naszego stulecia, człowiek, który wytoczył najcięższe i najcelniej sformułowane oskarżenia przeciwko wojnie".

*

Od paru lat Karol Kraus przeżywa swoisty renesans. Książki jego wydaje się z pietyzmem i w dużych nakładach. Niestety nie dzieje się to w jego ukochanym Wiedniu, którego nigdy prawie nie opuszczał. Prace Krausa wznawia wydawnictwo monachijskie Kösel-Verlag. Powstałe w Wiedniu w 1947 roku Towarzystwo Karola Krausa upadło, nie zrealizowawszy ani jednego z podjętych zamierzeń wydawniczych. „My, Austriacy — pisał prof. Emil Reich na łamach *Wiener Zeitung* w 1890 r. — jesteśmy za skromni, nie ufamy sami sobie, nie wierzymy, że również wśród nas mogą powstać dzieła, które przetrwają wieki. Przyzwyczailiśmy się do tego, aby nasze literackie zapotrzebowania zaspokajać jedynie dziełami pisarzy niemieckich z »Reichu«, jeśli to możliwe, również

z północy, a przechodzimy obojętnie obok naszych ojczystych twórców. Jeśli Lenau, Grün i Hamerling stali się stosunkowo szybko znani, zawdzięczają to okoliczności, że ich dzieła ukazały się — w wydawnictwach zagranicznych. Ale austriacki pisarz i austriacki wydawca, publiczność i prasa wzruszają współczująco ramionami, albowiem »cóż dobrego może wyjść z Galilei?«".

Słowa te nic nie straciły ze swej aktualności. Najwięksi pisarze austriaccy wydawani są wszędzie, tylko nie w swoim kraju. Musila wydał Rowohlt w Hamburgu, Brocha — Rhein Verlag w Zurychu, Rotha — Kiepenheuer w Kolonii, Zweiga — Fischer we Frankfurcie nad Menem. Karol Kraus podzielił ich los. Przypominam sobie rozmowę z dyrektorem wydawnictwa „Forum" w Wiedniu w 1959 roku. „Pisma Krausa — dowodził ów dyrektor — nie mają nic do powiedzenia dzisiejszemu pokoleniu. Oddaliły się one od nas o czterysta lat, choć autor zmarł dopiero przed ćwierćwieczem." Zaoponowałem ostro i stoczyliśmy z wiedeńskim wydawcą gorącą polemikę.

Czas nie przyznaje racji dyrektorowi „Forum". Pisma Krausa żyją, bo zawarta w nich pasja, namiętność i nieustanna potrzeba walki nie pozwalają im umrzeć. Z ogromnej ilości jego aforyzmów przełożyłem kilkanaście, aby zorientować polskiego czytelnika w bogactwie jego myśli. Wiele wypowiedzi Krausa, opartych na grze słów i działaniu podtekstów językowych, nie da się absolutnie przełożyć na żaden inny język. Musiałem z nich zrezygnować. Niestety.

Jan Koprowski

AFORYZMY KAROLA KRAUSA

Dobrze pisać „bez piętna osobowości" — to może wystarczyć dla dziennikarstwa. W najgorszym razie dla nauki. Nigdy — dla literatury.

Aforyzm nigdy nie pokrywa się z prawdą. Zawiera albo połowę, albo półtorej prawdy.

Myśli są wolne od cła. A przecież mimo to ma się kłopoty.

Nie mieć żadnej myśli i umieć ją wyrazić — to jest właśnie dziennikarstwo.

Dziennikarstwo zapowietrzyło świat z talentem, historyzm uczynił to i bez tego.

Dla Polaków historia świata stała się sądem wykonawczym. Lecz z pewnością jedynie dlatego, że nie stawili się na czas, zaniedbali bieg sprawy, nie dopełnili formalności. Koszty okupu były większe niż wina.

Są osobistości w państwie, o których to tylko wiadomo, że nie należy ich obrażać.

Kto potrzebuje wydarzeń wielkiego formatu, tego one na pewno zakryją.

Ja prowadzę tytaniczne walki z przecinkami.

Niechętnie mieszam się w moje prywatne sprawy.

Jestem już tak popularny, że ktoś, kto mnie zwymyśla, staje się popularniejszy ode mnie.

Historyk nie zawsze jest wróżącym wstecz prorokiem, ale dziennikarz jest zawsze tym, co potem wszystko wiedział przedtem.

W Wiedniu zauważałem bardzo często ogólne zadowolenie, gdy jakiś Anglik zachowywał się źle w lokalu. Tworzy się zbiegowisko i wszyscy się cieszą. Bardzo trzeźwy staje się Wschód, gdy Zachód jest pijany.

Snob jest niepewny. Dzieło przez niego pochwalone może okazać się dobre.

Pojedynczy człowiek nie jest w stanie pomóc epoce ani jej uratować; może tylko wyrazić jej upadek.

Rzeczownik to głowa, czasownik — noga, przysłówek to są ręce. Dziennikarze piszą rękami.

Przełożył *Jan Koprowski*

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Sierpniowy ENCOUNTER (vol. XVII, nr 2) otwiera szkic W. H. Audena *Wyalienowane miasto* (refleksje na temat *Otella*), będący kontynuacją jego studiów szekspirowskich. Tragedia *Otella* jest szczególnego rodzaju. Kluczem jej i zarazem jedyną osobą działającą jest czarny charakter. Upadek bohatera nie jest więc dziełem losu, ale drugiego człowieka, będącego wcieleniem zła niepojętego, niemal bezinteresownego. W rezultacie w stosunku do Otella odczuwamy litość, ale cały nasz estetyczny szacunek jest zarezerwowany dla Jagona.

T. R. Fyvel, publicysta i dziennikarz, pisze o międzynarodowych *„Teddy boys"*. Książka jego na ten temat, *Niepewni winowajcy*, ma się ukazać w jesieni. Wzrost przestępczości u młodzieży jest ciągle jeszcze zjawiskiem niedostatecznie zanalizowanym. 5% dzieci amerykańskich ma kłopoty z sądami, przeszło połowa spraw o kradzieże samochodów i włamania dotyczy młodzieży poniżej 21 lat. Eksperci niemieccy określają to jako *„die Wohlfahrtskriminalitaet"*, przestępczość będącą wynikiem przejścia od społeczeństwa burżuazyjnego do społeczeństwa dobrobytu. Nastąpiła też zasadnicza zmiana w charakterze przestępczości; względy utylitarne odgrywają mniejszą rolę niż sam akt buntu przeciw porządkowi publicznemu. Rzecz charakterystyczna, że bunty te, będące odbiciem niezadowolenia młodzieży, najbardziej masowy i drastyczny charakter przybrały w Szwecji, kraju najbardziej ustabilizowanym. Nowy problem młodzieży stał się przedmiotem studiów niemieckich socjologów. Profesor Curt Bondy i trzech jego współpracowników z uniwersytetu w Hamburgu opracowali analizę różnych kłopotów młodzieży w państwie dobrobytu *(Juveniles Disturbed Public Order)*, wysuwając konieczność rozbudowania klubów i ośrodków młodzieżowych.

W dalszej części numeru przekład pięknego wiersza Zbigniewa Herberta *Tren na Fortynbrasa*, urocze *Fragmenty* ze wspomnień dziecinnych Niccolo Turci, oraz artykuł profesora filozofii w Nowym Jorku, Sydnea Hooka, *Oświecenie i radykalizm*, polemizujący z zamieszczonym w marcu szkicem prof. Polanyia *Poza nihilizm*.

Z wydarzeń kulturalnych do odnotowania wystawienie nowej sztuki Johna Osborne'a *Luter*, której forma, złożona z 12 scen, nawiązuje do średniowiecznego moralitetu. Pionierem tego gatunku był Brecht i analogia z jego *Galileuszem* nasuwa się nieodparcie.

Z ciekawszych wydarzeń wydawniczych dwie książki zasługują na uwagę. Pierwsza z nich to *The Characters of Love* Johna Baylea, przedmiotem jej zaś jest rehabilitacja postaci literackiej. Jest to termin, którym od czasów Marksa i Freuda nikt szanujący się nie waży się posługiwać w jego sensie tradycyjnym, Współczesny krytyk wyrzucił go ze swego słownika, współczesny pisarz ze swego arsenału. Ostatnio daje się zauważyć wzrost zainteresowania dla zdyskredytowanego bohatera powieści, jakby pragnienie powrotu do dawnych, lepszych czasów. Charakterystyczna jest wypowiedź Mary McCarthy, która pisze w *Partisan Review*, że w rezultacie nowych eksperymentów powieść osiągnęła stan impasu. Druga książka to *Mity, sny i misteria* Mircea Eliade, wybitnego uczonego francuskiego, historyka religii, antropologa i psychologa. Antropologia jest dziedziną, do której najczęściej sięga dziś nauka, szukając wyjaśnienia psychiki współczesnego człowieka.

THE LONDON MAGAZINE (vol. I, nr 5). W ostatnim numerze ilość materiału angielskiego znikoma, ale za to w najlepszym gatunku. Składają się nań wiersze Sylvii Plath, przebywającej obecnie w Ameryce (dla orientacji: żona poety Teda Hughesa), i bardzo interesujące i sugestywne opowiadanie, *The Paras*, Francisa Fyttona, wprowadzające zupełnie nową tematykę. Autor, który odbywał służbę wojskową w RAF-ie na Środkowym Wschodzie

a potem został przydzielony do oddziałów spadochroniarzy, biorących udział w tłumieniu buntu na Madagaskarze, w szokujący sposób ukazał wyłamującą się z wszelkich reguł psychikę ludzi na pograniczu supermanów czy straceńców, nowej, okrutnej rasy, „oddziałów specjalnych".

Szkic Geoffrey Gorera, *Użytek pornografii*, w sumie bardzo akademicki, zalicza pornografię do literatury złudzeń. Nic, w gruncie rzeczy, nie różni jej od literatury strachów i upiorów, które wymyśla się po to, aby wywołać „dreszczyk", tyle tylko, że tamte uważa się za „zdrowe" i rozładowujące wszelkie ewentualne zbrodnicze instynkty, natomiast pobudzanie marzeń erotycznych uchodzi za szkodliwe i przeciwne naturze. Gorer uważa to za dużą przesadę. Zbyt daleko posunięta prohibicja w tej dziedzinie jego zdaniem nie ma sensu.

Reszta numeru poświęcona jest literaturze obcej. Peter Russel daje wybór najbardziej charakterystycznych wierszy Osipa Mandelsztama, poety prawie nie znanego na Zachodzie. Niemiecką literaturę reprezentuje opowiadanie Bertolta Brechta, *Eksperyment*, o filozofie angielskim Francisie Baconie. Druga część notatek Paula Klee *Moje pierwsze czterdzieści lat*, z lat 1905—1917, w formie najbardziej skrótowej podaje punkty zwrotne jego zainteresowań artystycznych, a zwłaszcza mało znany wpływ postimpresjonistycznej sztuki francuskiej. Jak się dowiadujemy z informacyjnego szkicu Henry Poulaille'a, Ferreira de Castro, jeden z najwybitniejszych współczesnych pisarzy portugalskich, autor ponad dwudziestu tomów, ma niezwykle ciekawą biografię. Zwabiony jako dwunastoletni chłopiec do niewolniczej pracy w puszczach brazylijskich, przeszedł piekło, które opisał potem w dwu swoich arcydziełach, *Selva* i *Emigranci*. Obecnie, ponieważ zły stan zdrowia uniemożliwił mu podróże, będące główną jego namiętnością, zajął się pisaniem historii sztuki, której pierwsze rozdziały zapowiadają, że będzie to najpoważniejsze dzieło z tego zakresu od czasu ukazania się historii sztuki Elie Faure'a. *London Magazine* zapowiada druk prozy tego ciekawego pisarza w numerze następnym.

Ostatni numer A REVIEW OF ENGLISH LITERATURE (vol. II, nr 3) to numer dickensowski. Jakkolwiek Dickens nigdy nie należał do pisarzy zapomnianych, a nawet popularność jego stale wzrasta (w ciągu ostatnich siedemnastu lat pięć poważnych biografii), jednak, jak zwykle przy takiej okazji, wychodzi na jaw, że da się coś niecoś dorzucić do bogatej skarbnicy wiedzy o pisarzu. Numer składa się z szeregu rozprawek, najczęściej profesorskich, nie licząc szkicu Angusa Wilsona, zamieszczonego na wstępie na okrasę. Historyk literatury znajdzie w nim zapewne sporo interesujących szczegółów. D. Cleghorn Tomson przypomina, że ciągle nie ma jeszcze adekwatnego wydania listów Dickensa, jakkolwiek pierwszy tom popularnego wydania ma się ukazać w następnym roku. Podobnie rzecz się ma z pismami ulotnymi. Ostatnie zdobycze krytyki reprezentuje w numerze drugi rozdział z pracy prof. Quirka nad językiem Dickensa oraz studium prof. Bodelsena o roli nazwisk w powieściach Dickensa. J. K. Fielding zwraca uwagę, że proces krytycznego przewartościowania twórczości pisarza jest ciągle żywy. Powieści jego ciągle budzą zainteresowanie i dają pole do ścierania się różnych interpretacji i ocen. W szczególności dotyczy to jego ostatnich powieści. I tak *Wielkie nadzieje* i *Nasz wspólny przyjaciel* są oceniane i jako najwyższe arcydzieła, i jako pouczająca klęska.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 7, lipiec 1961 r. W sedno literackich zagadnień współczesnej Austrii wprowadza artykuł Gerharda Fritscha pod tytułem *Bilans pokolenia*. Jest to podsumowanie piętnastoletniego rozwoju młodej literatury austriackiej. Autor stwierdza przede wszystkim dystans pomiędzy dużymi osiągnięciami literatury a znikomym zainteresowaniem nią

w kraju. „Austria jest krajem, w którym literatura nie należy do spraw wzbudzających powszechne zaciekawienie. Nabycie gracza przez klub piłki nożnej zajmuje w gazecie o wiele więcej miejsca aniżeli pojawienie się nowej powieści lub tomu poezji."

Na ogół Fritsch ocenia dodatnio współczesną powieść austriacką, wyróżniając przede wszystkim prozę Fritza Habeka, którego powieść *Jazda na tygrysie* miała duże wzięcie wśród czytelników i krytyków, dalej powieści H. C. Artmanna, wreszcie powieść Hansa Leberta *Wilcza skóra*, jedną z najlepszych książek, jakie ukazały się w ostatnich latach w języku niemieckim. *Wilcza skóra*, powieść przeprowadzająca obrachunek z przeszłością faszyzmu, jest książką godną zainteresowania i przetłumaczenia na język polski. Jednym ze specyficznych problemów życia literackiego Austrii jest także jej słaby ruch wydawniczy, co powoduje, że wielu autorów debiutuje i zdobywa rozgłos nie w kraju, lecz przeważnie w Niemczech zachodnich.

W ramach cyklu *Austriacki autor i jego dzieło* O. Jan Tauschinski drukuje szkic o powieściopisarce i nowelistce Marlen Haushofer. Otto Basil pisze o Robercie Musilu, który nie schodzi ze szpalt prasy literackiej, Paul Wimmer o dramaturgii Feliksa Brauna, a Reinhard Federmann o poezji Jesienina, ostatnio często tłumaczonej na język niemiecki.

Numer uzupełniają recenzje bieżących nowości wydawniczych, wiadomości teatralne i kronika literacka.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr 35, sierpień 1961 r. Numer jest całkowicie festiwalowy. Rozpoczyna się oczywiście sprawozdaniem o festiwalu w Salzburgu, zainaugurowanym operą Mozarta *Idomeneo*, którą wystawiono z przepychem na gigantycznej scenie nowego Domu Festiwalowego, z udziałem znakomitości śpiewaczych, reżyserskich, orkiestralnych. Potem spada istny deszcz festiwalowy: festiwal wiedeński, Grazer Sommerspiele, festiwal w Bregencji, Holland-Festival, Maggio-Fiorentino i Bayreuth.

Wśród recenzji teatralnych zwraca uwagę artykuł o sztukach Dürrenmatta na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie. Autor (G. H.) podkreśla całkowicie odmienny styl polskich inscenizacji, różniący się od inscenizacji zachodnich, a przede wszystkim wiedeńskich, dając pierwszeństwo interpretacji polskiej. „Sztuki Dürrenmatta — pisze kronikarz — są u nas wydelikacone i grane farsowo, podczas gdy polska reżyseria podkreśla ich bezlitosność, ostrą satyrę oraz akcenty społeczno-polityczne. Tak więc powstał w Polsce osobliwy styl dürrenmattowski, a warszawskie przedstawienie *Wizyty starszej pani* jest najlepszą i najbardziej prostolinijną inscenizacją tej sztuki w Europie."

Sprawozdawca chwali także inscenizację *Anioła w Babilonie*, w szczególności intelektualne walory tego spektaklu. Nie obeszło się też bez humorystycznych pomyłek. I tak dekoracje *Romulusa* kronikarz przypisuje Halinie Mikołajskiej, a reżyserię tej sztuki powierza Irenie Krzywickiej.

Numer zawiera wiele recenzji ilustrujących ruch teatralny w Austrii i za granicą oraz omówienia najnowszych edycji z zakresu teatru, opery, operetki i krytyki teatralnej. Na pochwałę zasługuje bogaty materiał fotograficzny.

rk

Francja

Sierpniowy numer LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE przynosi na czołowym miejscu zapiski Jeana Giono pt. *Carnets*. Nie jest to z pewnością żaden wielki pisarz, figura poza tym dla nas dość antypatyczna, bo podczas wojny posuwał poza dopuszczalne (nawet we Francji) granice flirt z okupantem niemieckim, przyznać jednak trzeba, że żaden z pisarzy francuskich nie czuje tak przyrody jak on. W tej literaturze, która od lat wzięła z przyrodą rozbrat, która jest bardziej literaturą paryską niż literaturą francuską, w której nie przyjdzie nikomu do głowy pochylać się nad łanem zboża czy wsłuchiwać

się w ptaszy śpiew — Giono jest dziś fenomenem niezwykłym i jedynym w swoim rodzaju. W jednym z fragmentów tych zapisków opisuje on przemarsz kilkunastotysięcznej trzody owiec z prowansalskich pastwisk La Crau na wyżynne hale alpejskie. Jest to jeden z najwspanialszych opisów, jakie zdarzyło mi się czytać od lat. A rzecz tkwi bynajmniej nie w niezwykłym kolorycie, nie w bajecznej egzotyce tych spraw dla nas, mieszczuchów — ale w jakiejś filozofii życiowej, w jakiejś specyficznej mądrości, którą bezpowrotnie utracił mieszkaniec wielkich miast, nawet gdy wymyśla nowe systemy filozoficzne i destyluje nowe mądrości życiowe. Dalej w tymże numerze bardzo chyba mądry, ale bardzo ezoteryczny szkic Pierre Charpentrat: *Struktura przestrzeni w baroku*, bardzo ładny wiersz Henry Bauchau, dokończenie sztuki Christian Liger o Giordanie Bruno pt. *Ofiara* i dokończenie szkicu Pouleta o Lamartinie. Maurice Blanchot poświęca swoją kronikę rozważaniom nad książką Ives Bonnefoy o Rimbaudzie, Claude Roy pisze o teatrze Geneta i Marguerite Duras. Bogata jak zwykle część recenzyjno-krytyczna.

Niezwykle interesujący jest letni numer kwartalnika LES CAHIERS DES SAISONS. Poświęcony jest on w lwiej części (tej właśnie interesującej) zmarłemu niedawno poecie, Jean Paul de Dadelsen. Nazwisko to nic nie mówi nawet temu, kto pilnie śledzi publikacje z tej dziedziny we Francji, bowiem pierwszy tom wierszy Dadelsena wyjdzie na jesieni u Gallimarda jako tom już pośmiertny. *Cahiers des Saisons* przynoszą obfitą porcję jego wierszy — sześć czy siedem długich, rozwichrzonych poematów o dziwnie urzekającej urodzie — i wspomnienia o nim licznych przyjaciół. Był to wzięty dziennikarz, z zawodu profesor filozofii, tłumacz Keyserlinga, człowiek o niezwykle ruchliwym, bujnym i wielkoświatowym życiu, którego niewielu przyjaciół podejrzewało o pisanie wierszy. Zaczął je zresztą pisać późno, na krótko przed śmiercią, a umarł w roku 1957 w wieku lat czterdziestu czterech. Ze wspomnień wyłania się sylwetka bardzo niezwykłego człowieka, a wiersze świadczą o olbrzymim, zupełnie oryginalnym, nikomu niczego nie zawdzięczającym, talencie poetyckim. Poza tym w numerze jedna ciekawie zapowiadająca się pozycja: początek nowego opowiadania Ionesco *Błoto*.

Lipcowy numer TEMPS MODERNES nie sprzyja pobieżnemu kartkowaniu, zawiera bowiem cztery wielgachne, pięćdziesięciostronicowe szkice. Na pierwszym miejscu wielkie studium Pouleta o Amielu, bardzo uczone, ale tak napisane, że absolutnie nieczytelne. Nie wystarczy, żeby krytyk literacki miał coś do powiedzenia, musi jeszcze umieć to powiedzieć. Tymczasem Poulet pisze taką francuszczyzną, jakby była to nie praca oryginalna, tylko tłumaczenie, i to słowo w słowo artykułu Żółkiewskiego z *Nowej Kultury*. (Sadzi nawet takie barbaryzmy, jak *„l'entièreté d'une vie"* — całość życia!) Drugi z zamieszczonych szkiców to dokończenie obszernego studium o formach alienacji kolonialistycznej Saadia i Lakhdara, omawiające sytuację robotniczej emigracji algierskiej do Francji. Trzeci — wyczerpująca i niezwykle specjalistyczna praca dwóch psychoanalityków, Jean Laplanche'a i Serge Leclaire'a pt. *Podświadomość*, którą sygnalizuję specjalistom (poza nimi niewiele kto przez to przebrnie). Pasjonujący natomiast jest czwarty szkic, Serge Malleta, będący ekonomiczno-polityczną analizą sytuacji kryzysowej rolnictwa w zacofanej Bretanii i jednocześnie jakby reportażem z groźnych dni strajków, jakie się przez ten kraj niedawno przewaliły. W dziale *Dokumenty* pismo przynosi dalsze materiały, świadectwa i dowody wzmagających się prześladowań komunistów i lewicowców wszelkiej maści w Nasserowskiej Zjednoczonej Republice Arabskiej. Numer jak widać obfity, o dużym ciężarze gatunkowym, ale jak na numer wakacyjny mało urozmaicony i nader ciężkostrawny. Redakcja zapowiada w najbliższym czasie wydanie numeru specjalnego pod osobistą redakcją Sartre'a — poświęconego zmarłemu niedawno filozofowi Maurice Merleau-Ponty, który był razem z Sartrem współzałożycielem i długoletnim redaktorem pisma.

W sierpniowym MERCURE DE FRANCE znów Poulet (ale mu to lato obrodziło), tym razem o Alfredzie de Vigny. Nieciekawe, ale krótkie. Wiersze Philippe Chabaneixa — prowadzącego

dział poezji w piśmie — ładne, chociaż nieco staroświeckie. Opowiadanie Roger Gouze'a *Drzewo* przynajmniej bezpretensjonalne. Interesujący szkic Yves Florenne'a o szesnastowiecznym autorze *Cudownych historii* Boaistuau, doszczętnie dzisiaj zapomnianym, a który w swoim czasie zażywał takiej sławy, że przyjmowany był przez angielską królową Elżbietę. Istnieje domniemanie, że właśnie poprzez *Cudowne historie* Boaistuau Shakespeare poznał opowieść o Romeo i Julii.

W sierpniowym numerze PREUVES na plan pierwszy wybija się doskonały artykuł Morina o problemach massculture. Silone drukuje esej o *Moralności społecznej i Państwie-Opatrzności*, gdzie zastanawia się nad tezą Raymonda Arona o zaniku wszelkich ideologii we współczesnych społeczeństwach wielkoprzemysłowych i egzemplifikuje ją na przykładzie Włoch. (Zabawny i złośliwy przykład: „Gazety doniosły o przypadku jakiegoś umbryjskiego księdza, który wygrawszy olbrzymią sumę w Totocalcio — nasz totolotek — umarł z radości na wieść o wygranej. Jego serce, bijące najzupełniej normalnie każdego ranka podczas przyjmowania komunii, nie wytrzymało myśli o takiej kupie forsy...") Petru Dumitriu, pod cynicznym tytułem *Co zawdzięczam Partii*, usiłuje usprawiedliwić swoją decyzję „wybrania wolności" we Francji. Cynizm tych wynurzeń zabrzmi szczególnie donośnie w odczuciu pisarzy polskich, którzy gościli rumuńskiego powieściopisarza parę lat temu w Polsce i pamiętają dobrze ton jego wypowiedzi. Gerda Zengler bardzo interesująco polemizuje z artykułem Jean Bloch Michela o sytuacji w powieści francuskiej, a przynajmniej z jego tezą o absolutnej odkrywczości tzw. „nowej powieści". Wykazuje ona nader przekonywająco, że cała rewolucyjna technika „nowej powieści" wywodzi się z Sartre'a i Camusa, szczególnie zaś tego ostatniego (bardzo interesująco zestawia *Upadek* Camusa z *Zaluzją* Robbe-Grilleta). W tym samym numerze Nicolas Baudy i Léo Sauvage przypominają postać genialnego antyfaszystowskiego rysownika niemieckiego, jakim był George Grosz. Wspomnienia są bogato ilustrowane znakomitymi jego rysunkami. Może by warto wydać w Polsce albumik rysunków Grosza?

jl

Niemiecka Republika Demokratyczna

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin), nr 8, sierpień 1961 r. Cały niemal numer stoi pod znakiem V Kongresu Pisarzy Niemieckich, który wprawdzie odbył się przed dwoma miesiącami, ale wciąż jeszcze znajduje się w centrum uwagi opinii literackiej.

Na wstępie Wolfgang Joho daje ogólną charakterystykę obrad: „Był to w sumie dobry kongres, który miał dobre wyniki... Był w pocieszająco znikomej mierze deklamatorski. Rzadziej niż na poprzednich zjazdach naszego związku lub w niektórych dyskusjach literackich słyszano tu hasło drętwiejące we frazesach, które pojawiają się tam, gdzie braknie pojęć. Za to mówiono więcej o konkretnej treści słów. Również zewnętrzna reprezentacja grała niewielką rolę. Natomiast uwydatnił się bardziej roboczy charakter".

Joho podnosi konkretność dyskusji literackich, które odbiegały od akademickiej dysputy i zajmowały się rzeczowo zagadnieniami aktualnymi, sprawami teorii i rzemiosła pisarskiego. Poza tym kongres wyróżniał się dwiema cechami: uczestnictwem młodych pisarzy, którzy wzięli liczny udział w zjeździe i w debatach, wreszcie uczestnictwem pisarzy z zachodnich Niemiec. „Po raz pierwszy — pisze Joho — prowadzono na tak dużym i reprezentatywnym forum prawdziwy dialog z pisarzami zachodnio-niemieckimi, to znaczy taką rozmowę, w której każdy partner nie wypowiadał — jak to często bywało w przeszłości — monologicznie swojej mądrości i tego, co inny już i bez niego wiedział, lecz rozmowę, w której konfrontowano różne poglądy w poważnej wymianie zdań i starano się o możliwie największe porozumienie. Nie chodziło tu — i dlatego rozmo-

wa była w pewnej mierze owocna — o dogmatyczne i akademickie problemy, lecz o specyficzne problemy literatury niemieckiej, w której, pomimo pewnej zasadniczej i nie dającej się łatwo usunąć różnicy zdań, istnieje przynajmniej wspólnota języka".

Do spraw zjazdu powraca też artykuł Anny Seghers *Głębia i rozległość w literaturze*, który jest właściwie głównym referatem wygłoszonym przez autorkę *Siódmego krzyża* na berlińskim kongresie. Pisarka precyzuje następująco oba pojęcia: „Dzieło ma głębię, jeśli przedstawia ważny wycinek rzeczywistości tak jasno, tak prawdziwie, tak porywająco, że ujarzmia czytelnika, ułatwia mu poznanie tej rzeczywistości i skłania go do rozmyślań i działania". — „Przez rozległość rozumiem zarówno oddziaływanie dzieła sztuki na wielu ludzi, jak i jego rozpowszechnienie." Zdaniem autorki, często się myli i miesza oba pojęcia, chociaż istnieje pomiędzy nimi niewątpliwy związek. Prawdziwa i wielka literatura jest harmonią obu pojęć, zgodnością pomiędzy wewnętrznymi walorami sztuki i jej zewnętrznym efektem.

O współczesnych zagadnieniach niemieckiej literatury pisze Erwin Strittmatter, o artystycznej wolności pisarza — Alfred Kurella, wreszcie Hermann Kant poddaje dłuższej analizie literaturę zachodnich Niemiec, którą ocenia krytycznie w spokojnym, zrównoważonym i poważnym tonie.

W dziale literackim znajdujemy poemat Georga Maurera *Myśli miłości*, fragment powieści Arnolda Zweiga *Sny są drogie*, która niebawem ukaże się w druku, nowelę Güntera de Bruyna *Bozzena* oraz słuchowisko telewizyjne Ericha Millstatta *Czerwony rumian*. Numer zamykają informacje kulturalne i przegląd słuchowisk radiowych i telewizyjnych.

rk

Niemiecka Republika Federalna

MERKUR (Stuttgart), nr 161, lipiec 1961 r. Najwięcej miejsca zajmuje w numerze publicystyka, z której warto zwrócić uwagę na dwa artykuły; tytuł pierwszego, którego autorem jest Helmuth Plessner, brzmi: *Elementy ludzkiego zachowania się*. Szkic porusza tylko trzy problemy, a więc kwestię języka, dalej zagadnienie śmiechu i płaczu, wreszcie sprawę śmierci. Ostatni rozdział, najciekawszy, mówi o świadomości śmierci („wśród wszelkich stworzeń tylko człowiek wie, że umrze") i o wpływie tejże świadomości na rozwój ludzkiej kultury i psychologię człowieka.

Ciekawe refleksje wzbudza szkic Günthera Anders pod tytułem *Machinalna infantylizacja*. Anders, znany prozaik, autor głośnej powieści *Człowiek na moście*, snuje tu rozważania o industrializacji, kulturze epoki maszyn i automatów, wreszcie o tak zwanych mediach masowych. Zdaniem pisarza „główną kategorią naszego dzisiejszego istnienia jest obraz". O ile dawniej obraz był rezerwatem sztuki, o tyle dzisiaj obrazy towarzyszą nam na każdym kroku i wypełniają niemal treść życia codziennego (fotografia, plakat, telewizja, film, reprodukcja dzieł sztuki, bezlik magazynów ilustrowanych itd.). „Jesteśmy otoczeni obrazami, wystawieni na deszcz obrazów. Dawniej istniały obrazy w świecie, dzisiaj świat manifestuje się w obrazie, a raczej jako obraz, jako mur obrazów, który bez przerwy zatrzymuje nasze spojrzenie, absorbuje je i ujarzmia." Anders stawia przy końcu pytanie: „Jak zachowuje się sztuka, która dawniej rozporządzała niemal wyłącznym monopolem na wytwarzanie obrazów, w świecie przekształconym przez inne potęgi w uniwersalny świat obrazów?". Autor wyraża przypuszczenie, że tak zwana sztuka bezprzedmiotowa jest między innymi również reakcją na powszechną dyktaturę obrazu.

W numerze pomieszczono nowelę *Mgła i spóźnienie* doskonałego prozaika austriackiego Franza Tumlera i sporą ilość recenzji bieżących nowości wydawniczych.

DER MONAT (Berlin), nr 155, sierpień 1961 r. Literacką część miesięcznika otwiera nowela *Koniec Mahlkego*

Güntera Grassa, autora znakomitej powieści *Blaszany bębenek*. Opowiadanie, jak cała proza Grassa, dotyczy spraw społeczno-psychologicznych i ma charakter satyryczny. Z publicystyki krytycznoliterackiej zwraca uwagę artykuł Hermanna Ebelinga o wierszach młodego Marksa.

Z zaciekawieniem czyta się szkic Franza Hrastnika o powieści kryminalnej. Autor rozpoczyna od pytania: kto właściwie czyta dzisiaj powieści kryminalne? O tym, że jest to na Zachodzie najbardziej rozpowszechniony gatunek prozy, który osiąga największe nakłady — wiadomo od dawna. Hrastnika interesuje społeczna strona pytania. Odpowiedź na nie brzmi: wszyscy czytają powieść kryminalną, co mniej więcej zgadza się z tezą teoretyka literatury Romano Guardiniego, który kiedyś powiedział, że ludzie dzielą się na dwie kategorie: „na tych, którzy czytają powieści kryminalne, i na tych, którzy się do tego nie przyznają."

Z badań przeprowadzonych przez autora wynika, że czytelnicy powieści kryminalnych rekrutują się ze wszystkich warstw społecznych. Do zwolenników „kryminałów" należy więc królowa angielska Elżbieta, politycy (Churchill, Roosevelt — ten ostatni próbował nawet pisać powieści kryminalne), wybitni intelektualiści (Cocteau, Gottfried, Benn, Brecht, Guardini), mieszczanie, robotnicy itd. Zachętą do lektury jest, zdaniem autora, nie instynkt krwiożerczy i pociąg do zbrodni, lecz chęć rozwiązania zagadki, tajemniczość fabuły, pragnienie odprężenia i odpoczynku. Przygniatająca większość czytelników powieści kryminalnych, twierdzi Hrastnik, to ludzie spokojni, prowadzący normalny i umiarkowany żywot, którzy nie potrafią nikogo skrzywdzić, dalecy od tego, by popaść w konflikt z prawem.

Hrastnik rozważa także estetykę powieści kryminalnej. Jest ona pozbawiona „wymiaru głębi", i wyróżnia się „specyficznym sposobem narracji, która oddaje pędzącą naprzód akcję, bez zbytecznych dygresji, bez niepotrzebnego zatrzymywania się, opisywania i rozważań, w szaleńczo rozwijającym się tempie. To właśnie wzbudza ciekawość estety i literata".

DIE NEUE RUNDSCHAU (Frankfurt nad Menem), nr 2, jesień 1961 r. Tym razem jest dużo prozy, reprezentowanej przez autorów różnej narodowości. Z nowelistyki angielskiej pismo drukuje opowiadanie E. M. Forstera *Other Kingdom*, z amerykańskiej *La grande malade* Diuny Barnes; z Francuzów jest Michel Butor z notatkami z podróży po Grecji; z Niemców publikuje pismo nowelę Hilde Domin, dotychczas znanej przede wszystkim jako poetka. Jej opowiadanie *Kieliszek koniaku* pochodzi z tomu nowel *Drugi raj*, który ukaże się niebawem w druku. Nie brak także Polaków. Trzeba wreszcie wspomnieć o dobrym przekładzie *Laguny* Conrada, którego dzieła przygotowuje do druku wydawnictwo S. Fischer.

Numer zawiera kilka dużych esejów. A więc Karla Reinhardta o *Iliadzie* i jej twórcy, wyjęty z obszernej książki tego wybitnego znawcy greckiej literatury. Carl J. Burckhardt pisze o roli i metamorfozie słowa w słownictwie politycznym, a Hans-Georg Gadamer o *Amfitrionie* Kleista, sztuce wzorowanej na komedii Moliera, niezwykle oryginalnej i przeważnie mało wspominanej przez badaczy Kleista. Dział ten zamyka rozprawa Golo Manna, syna Tomasza Manna, o Bismarcku.

Numer zamyka bogata bibliografia bieżących nowości wydawniczych.

DIE KULTUR (Monachium), nr 165, lipiec 1961 r. Relację o tym numerze rozpoczynamy od jego ostatniej kolumny, na której kilku niemieckich pisarzy zabiera głos w sprawach politycznych. Ich wypowiedzi pochodzą z broszury, która niebawem ukaże się w wydawnictwie Rowohlta. Książka zawierać będzie artykuły 21 pisarzy zachodnioniemieckich z deklaracjami przedwyborczymi. Miesięcznik drukuje opinie Inge Aicher-Scholl, Hansa Magnusa Enzensbergera, Ericha Kuby, Hansa Wernera Richtera i Franza Schonauera. Na ogół wszyscy oni są zdania, że rząd Adenauera powinien ustąpić, gdyż nie rokuje Niemcom nic dobrego. Hans Werner Richter wypowiada się za rządem socjaldemokracji, Franz Schonauer zaś pisze: „SPD wymawia słowo »socjalizm« czy »socjalistyczny« bardzo cienkim i zawstydzonym głosem i ofiarowuje partii Adenauera braterski pocałunek. A mimo to jest partia socjaldemokratyczna mniejszym złem". Erich

Kuby ocenia bardzo ujemnie dorobek rządów Adenauera. Zdaniem pisarza Niemcy zachodnie miały przed dwunastu laty mało mięsa i dużo możliwości, dzisiaj jest mięsa w bród, natomiast nie ma żadnych możliwości. Dla Kuby'ego zasadniczym zagadnieniem jest sprawa ocalenia demokracji i ochrony Niemiec zachodnich przed nawrotem totalizmu i absolutyzmu.

To teraźniejszość. Do przeszłości powraca Kasimir Edschmid, wspominający czas niemieckiego ekspresjonizmu. W jego notatkach przewijają się sylwetki Bechera, Wilhelma Herzoga, Brechta, Carla Sternheima, Gustawa Landauera, Tollera i innych. Edschmid przytacza dramatyczne epizody zamordowania Landauera, uwięzienia u schyłku I wojny światowej Ernsta Tollera oraz wydarzenia lat międzywojennych.

Dwie kolumny poświęciło pismo sprawom młodzieży, drukując polemiki młodych Niemców, oponujących przeciwko artykułowi Hansa Habego (z poprzedniego numeru), który potępił ostro współczesną młodzież zachodnich Niemiec. Oponenci Habego twierdzą, że nie jest tak źle z tą młodzieżą i że nie można generalizować ujemnych sądów. Cała ta dyskusja jest jednak dosyć płytka i niezbyt ciekawa.

rk

Stany Zjednoczone

EVERGREEN REVIEW (vol. 5, nr 18) gromadzi, jak zwykle, międzynarodową cyganerię. Brendan Behan, znany z ekscentryczności dramatopisarz irlandzki, zamieszcza wrażenia z pierwszej swojej podróży do Stanów z nawiązaniem do rodzinnych koneksji i kroniką przeszczepiania się na obcy teren. Fragment prozy Jean Geneta *(Our Lady of the Flowers)* z życia młodocianych przestępców pochodzi z jego pierwszej książki, jest jednak zdumiewająco świeży. W ogóle dużo prozy, i to różnorodnej. Poza opowiadaniem Aidana Higginsa *Zimowa ofensywa* (historia kariery Herr Bauscha, dawnego robotnika cementowni w okresie hitlerowskim), krótkie opowiadanie meksykańskiego poety i dyplomaty Octavio Paza *Błękitny bukiet*, o swoistej egzotyce, okrutna bajka Alfreda Chestera *Zwycięstwo*, wreszcie uroczy drobiazg Mac Sheltona Thomasa, interesującego jeszcze z tego względu, że w tej chwili odsiaduje w więzieniu karę za narkotyki. W poezji produkują się dwaj czołowi beatnicy, Lawrence Ferlinghetti, w poemacie na cześć Fidela Castro, i Allen Ginsberg. *Tysiąc trwożnych słów dla Fidela Castro* nie odpowiada dokładnie rzeczywistości. Poemat jest znacznie krótszy, gdyż, jak wyjaśnia autor, pozostawił on miejsce na „bardziej szczęśliwe zakończenie na wypadek, gdyby wrogość prasy i rządu nie odniosła w końcu tryumfu". Poemat Allena Ginsberga, *Lysergic Acid*, pochodzi z cyklu wierszy pisanych pod wpływem narkotyków i włączonych do tomu *Kaddish and Other Poems*. Żeby wyczerpać listę eminentnych nazwisk, trzeba wymienić reportaż Michel Butora, który z pedanterią erudyty, nie kończącymi się zdaniami trzyma wykład o helleńskiej cywilizacji w Delfach razem z historią zabytków i mitów. Bardzo pouczające.

SEWANEE REVIEW (vol. LXIX, nr 2). Z dużych esejów, które przyciągają uwagę, *Walt Whitman, Mark Twain i wojna domowa* Jamesa M. Coxa dostarcza naprawdę interesującej lektury. Wspomnieć należy, że w miarę jak zbliża się setna rocznica wojny domowej, coraz więcej publikacji o treści wspomnieniowo-okolicznościowej pojawia się na rynku. Otóż okazuje się, że spośród wielkich pisarzy dziewiętnastego wieku tylko dwu brało bezpośredni udział w wojnie: Whitman i Twain. Whitman, który liczył wtedy czterdzieści lat, zgłosił się ochotniczo na sanitariusza. Odbiciem jego bezpośrednich doświadczeń są *Drum Taps* i *Elegia na śmierć Lincolna*. Podczas gdy Whitman zwiedzał szpitale, Samuel Clemens (prawdziwe nazwisko Twaina), wówczas 25-letni, po dwu tygodniach pobytu w armii konfederackiej zdezerterował i uciekł do Nevady, gdzie trudnił się poszukiwaniem srebra i pisaniem do gazet. *Prywatna historia kampanii, która*

skończyła się klęską jest historią jego krótkiej militarnej kariery. Pisarzowi nie potrzeba wiele. W 24 lata później Twain odtworzył z pamięci świat Południa obalający ckliwo-sentymentalną wersję pani Stowe z 1952 w *Huckelberry Finn*. Rozprawia się tam bezpośrednio również ze swoją wojenną przeszłością, starając się przez parodię rozładować kompleks winy. Właśnie on, dezerter i zdrajca, stał się twórcą przeszłości narodowej, pisarzem odbudowy.

Szkic Daniela G. Hoffmana *Moby Dick, wieloryb Jonasza czy Joba?* porusza zagadnienie metafory i mitologii w *Moby Dicku*, interpretując znaczenie biblijnej legendy jako wariant starodawnego rytuału wtajemniczenia.

Niezmiernie interesującym zagadnieniem epistemologicznym dla krytyka jest rola narratora w powieści. Samuel Hynes pokazuje to analizując powieść Forda Madoxa Forda *Dobry żołnierz*, historię uwiedzenia, zdrady i samobójstwa, opowiedzianą przez męża.

W numerze godny jeszcze polecenia artykuł Theodore M. Greene'a pt. *Piękność w sztuce i naturze*. Wybitny filozof i esteta próbuje określić na nowo funkcję piękna, które od dłuższego czasu ulega stałej dewaluacji. Piękno w naturze jest produktem ubocznym bardziej podstawowych, życiowych procesów, w sztuce natomiast kształtuje się w zależności od sytuacji estetycznej. Zarówno człowiek, jak natura mają obowiązki ważniejsze niż produkowanie i rozkoszowanie się pięknem. Jednak ono stanowi ostateczną tajemnicę ludzkiego doświadczenia.

W dalszej części numeru wiersze Juliana Mitchella, Jamesa Wrighta, Julii Randall i przekłady z Sakutaro Hagiwara oraz opowiadanie Lucasa Myersa *Rehabilitacja dr. Nestora.*

HUDSON REVIEW (vol. XIV, nr 1) otwiera poemat Hugh Mac Diarmida *(Poezja, jakiej pragnę)* i wiersze Anny Sexton. Opowiadanie duńskiego pisarza Harry Mulisha, *Co przydarzyło się sierżantowi Masuro*, osnute na tle ekspedycji kolonialnej w Nowej Gwinei, w formie listu do Ministerstwa Wojny, opisuje niepojętą przemianę sierżanta w kamień w rezultacie akcji pacyfikacyjnej w jednej z wiosek murzyńskich.

Z materiałów eseistycznych warto przeczytać szkic Józefa Franka o André Malraux, którego twórczość oglądana z perspektywy powojennego egzystencjalizmu nabiera dopiero właściwych proporcji. Bardziej niż jakikolwiek pisarz z jego epoki, Malraux dał ekstrakt tej powojennej atmosfery, która kojarzy się z nazwiskami Sartre'a i Camusa — samotność człowieka, pragnienie zatryumfowania nad czasem, obowiązek podjęcia ciężaru wolności razem z jej ceną, bunt przeciw śmierci jako ostatecznemu potwierdzeniu „autentyczności" egzystencji. Nikt tak jak Malraux — pisze Frank — nie potrafił stworzyć w sposób tak dojmujący tego, co Wordsworth nazwał „cichą, smutną muzyką ludzkości".

Poza tym kronika teatralna, filmowa i muzyczna.

at

Węgry

KÓRTÁRS, czerwiec 1961 r. Wśród bogatego jak zwykle wyboru utworów poetyckich i fragmentów prozy szczególnie przykuwa uwagę opowiadanie Otto Javora pt. *Strzałka odchyla się*, będące jeszcze jednym świadectwem, z jaką niesłychaną żywotnością dramat jesieni 1956 r. nurtuje wciąż jeszcze życie literackie na Węgrzech. Można by wymienić wiele powieści, nowel, sztuk scenicznych, których autorzy nie wahali się wydobywać na powierzchnię spraw drażliwych, trudnych i bolesnych, jednak wyłuskany z tego całego kompleksu problem opowiadania Javora podany jest w sposób szczególnie komunikatywny i absorbujący czytelnika. Kontur fabuły zakreśla historia krótkiego współżycia młodego małżeństwa, którego miodowe miesiące stanowiły jednocześnie okres konfrontacji przekonań z rzeczywistością, re-

wizji nietykalnych dotychczas pojęć, kontroli własnej wartości i próby własnych sił.

ÉLET ÉS IRODALOM, czerwiec 1961 r. W rozległej rubryce pt. *Przy końcu sezonu teatralnego* aktorzy, reżyserzy i dramatopisarze dokonują wciąż dalszych ocen. Wśród najwybitniejszych tak pod względem treści, jak reżyserii i gry aktorów wymienione zostały: dramat Németha o wielkim matematyku węgierskim, Jánosu Bolyai, i jego ojcu oraz sztuka Gabora Devecseri, znanego poety i tłumacza klasyki greckiej, pt. *Miłość Odyseusza.*

Élet és Irodalom, lipiec 1961 r. Jeśli mowa o węgierskim dramacie współczesnym, to warto zatrzymać się na opublikowanym w tym samym numerze artykule, omawiającym elementy publicystyczne na scenach dzisiejszego teatru na Węgrzech. „Jeszcze niedawno święcie wierzyliśmy — czytamy w tym artykule — że jak woda z ogniem, tak publicystyka nie da się pogodzić z dramatem. Praktyka dramotopisarstwa węgierskiego skłania nas jednak do zmodyfikowania w pewnym stopniu naszego stanowiska. Na scenach teatrów budapeszteńskich stał się »cud« — między dwoma żywiołami zapanowała harmonia, po dramacie epickim i częściowo pod jego wpływem powstał dramat publicystyczny! Moglibyśmy wprawdzie kierując się pewnym snobizmem krytycznym powiedzieć, że ten nowy gatunek bynajmniej nie jest nowy, a po prostu mamy do czynienia ze złymi sztukami — nie mielibyśmy jednak racji." Wśród tego typu utworów, które odniosły duży sukces na scenach węgierskich, wymieniona została znana publiczności polskiej sztuka Klary Fehèr pt. *Nie jesteśmy aniołami.*

W tym samym numerze zwraca uwagę ciekawy artykuł Anny Földes pt. *Happy end a optymizm.* Z rzetelnie podbudowanego przykładami wywodu autorki wynika, że między tymi pojęciami zachodzi całkowita rozbieżność. „Czy dramat Romea i Julii nabrałby optymistycznego wyrazu, gdyby kochankowie zeszli się bez przeszkód i żyli szczęśliwie?" — stawia pytanie Anna Földes. Wskazując w toku swej analizy zarówno na utwory klasyków, jak na sztuki współczesne, dochodzi do wniosku, że kultywowany pod pretekstem optymizmu *happy end* właściwie tylko usypia, uczy beztroski, zachęca do przymykania oczu na palące zagadnienia. Optymizm — twierdzi — to wiara w człowieka... i grzechem byłoby to uskrzydlające przekonanie zamieniać na fałszywą monetę „pomyślnego biegu rzeczy".

Élet és Irodalom, sierpień 1961 r. Czołową pozycją numeru jest niewątpliwie szkic Imre Dobozy'ego na temat pojęcia „dzisiejszości" w literaturze. Autor zdecydowanie odżegnuje się od tych wszystkich, którzy stawiają znak równości między „dzisiejszością" a dzisiejszym tematem w sensie dosłownym. „Dzisiejszość" to kategoria o wiele szersza niż dzisiejszy temat i może odnosić się również do tematów z przeszłości, jeżeli prawidłowo interpretuje sprawy minione i pobudza do właściwego podejmowania spraw aktualnych; z drugiej zaś strony mogą powstawać utwory, których akcja rozgrywa się w teraźniejszości, a już czuć je stęchlizną.

W noweli Zoltana Molnára, zasługującej na uwagę, pt. *Gość* mowa jest o tym, jak niepostrzeżenie odbywa się proces przekształcania człowieka walki i idei w filistra obcinającego kupony od zasług przeszłości. Temat oczywiście nienowy, mimo to frapujący dzięki temu, że „uwierzytelnia" go celna psychologia postaci.

Z. R.

Związek Radziecki

Lipcowy NOWYJ MIR i tym razem przynosi dużą porcję interesującej prozy. Emanuel Kazakiewicz, autor znakomitej *Gwiazdy,* publikuje swoje nowe opowiadanie *W dziennym świetle.* Jest to — rzecz niezmiernie częsta we współczesnej prozie radzieckiej — retrospektywny powrót do tematyki wojennej. Główny bohater opowiadania, kapitan Nieczajew, zginął pod koniec wojny, poznajemy go jedynie ze wspomnień ludzi żyjących, przede wszystkim zaś — jednego z jego byłych podwładnych, żołnierza Slepcowa, który przy-

wozi wdowie pamiątki po kapitanie. Stosunek do zmarłego staje się w opowiadaniu głównym probierzem wartości moralnych osób działających. Autor przeprowadza na tym tle obszerną analizę psychologiczną swych bohaterów, nie unikając dramatycznych spięć uczuciowych i angażując się osobiście w dyskusji.

Emanuel Kazakiewicz, urodzony nowelista *(Gwiazda, Dwaj ludzie w stepie)*, przerzucił się na dłuższy czas do epiki powieściowej. Rezultaty *(Wiosna nad Odrą, Dom na placu)* raczej rozczarowały licznych zwolenników jego talentu. W jego ostatnich opowiadaniach razi jeszcze pewna rozwlekłość oraz nadmierna obfitość dydaktycznego komentarza odautorskiego, należy chyba jednak z zadowoleniem powitać powrót autora do gatunku, w którym czuje się zdecydowanie najlepiej.

Drugą pozycją, zasługującą niewątpliwie na uwagę, jest opowiadanie Georgija Władimowa *Wielka ruda*. Utwór ten dowodzi raz jeszcze, jak pasjonująca potrafi być „tematyka produkcyjna" potraktowana nie zdawkowo, podana bez schematycznego sosu. Mamy tu i rozruch olbrzymiej kopalni rudy żelaznej (na terenach Kurskiej anomalii magnetycznej), i szofera o niezbyt świetlanej przeszłości, który wreszcie znajduje cel w życiu, i wreszcie w końcu — patetyczną śmierć bohatera, który ginie wioząc swoją ciężarówką pierwszy transport wydobytej rudy. Nietrudno wyobrazić sobie, co z tego można by zrobić. A jednak *Wielka ruda* jest pasjonującą, wiarygodną i wzruszającą opowieścią, od której dosłownie nie sposób się oderwać. Cóż za znakomita znajomość środowiska, cóż za wspaniałe portrety leksykalne bohaterów! Wydaje się, że młodej prozie radzieckiej przybyło nowe nazwisko, z którym można wiązać poważniejsze nadzieje na przyszłość.

Trzecią pozycją, godną odnotowania, jest dłuższy reportaż świetnego znawcy tematyki wiejskiej, Jefima Dorosza, *Suche lata. 1960*, w którym autor w interesujący sposób ukazuje procesy zachodzące na wsi radzieckiej.

W tym samym numerze znajdujemy dalszy ciąg powieści Włodzimierza Fomienko *Pamięć ziemi*, do której powrócimy po zakończeniu publikacji tego utworu, oraz końcowy fragment *Opowieści o nienapisanej książce* E. Drabkinej.

Poezję reprezentują nowe wiersze niedawnego laureata Nagrody Leninowskiej, Aleksandra Prokofiewa, oraz liryki N. Korżawina.

W przeglądzie bibliograficznym zwraca uwagę wnikliwa recenzja L. Lewickiego pt. *Współczesna książka o powieści historycznej*. Autor recenzji omawia w niej pracę wybitnego krytyka młodego pokolenia, A. Bielikowa, *Jurij Tynianow*. Warto podkreślić, że jest to pierwsza poważna rozprawa o twórczości wielkiego pisarza i uczonego, którego większość powieści *(Śmierć Wazyr-Muchtara, Kuchla, Puszkin, Podporucznik Kiże)* została przetłumaczona na język polski.

OKTIABR rozpoczyna w 7-mym numerze druk powieści Arkadija Pierwiencewa *Marynarze*, której akcja rozgrywa się współcześnie w Sewastopolu i na Kubaniu. Pierwsza część tego utworu została opublikowana w miesięczniku przed siedmioma laty.

Anatol Agranowski, który poświęcił się ostatnio tematyce lotniczej, publikuje w *Oktiabrze* dokumentalną opowieść-reportaż *Otwarte oczy*. Jest to dramatyczna i trzymająca czytelnika w napięciu historia narodzin radzieckiego samolotu odrzutowego MIG. Szkoda tylko, że kreśląc portrety pilotów-oblatywaczy, którzy z narażeniem życia wypróbowywali nowy typ myśliwca, autor nie potrafił uniknąć górnolotnego stylu i niezbyt przekonywającego „psychologicznego" wałkowania ich przeżyć.

Najwybitniejszą pozycją numeru są niewątpliwie szkice i notatki z dziennika pisarskiego Jurija Oleszy, przygotowane do druku przez Wiktora Szkłowskiego i opublikowane pośmiertnie pod tytułem *Ani jednego dnia bez linijki*. Ukazują one w ciekawym świetle twórczość autora *Zawiści* (m. in. jego związki z kulturą polską) i pozwalają głębiej wniknąć w tajniki jego świetnego warsztatu pisarskiego. Z dużym zainteresowaniem oczekujemy na dalszy ciąg *Ani jednego dnia bez linijki*, który ma się ukazać w następnym numerze miesięcznika.

W dziale poezji znajdujemy wiersz Pawła Antokolskiego *Kwiecień 1961 roku*, poświęcony lotowi kosmicznemu Jurija Gagarina, poemat Siergieja Wa-

siljewa *Czerwony krawat* oraz wiersze Pawła Kustowa i Jekatieriny Indowej.

Lipcowe ZNAMIA przynosi pierwszy odcinek powieści Borysa Biednego *Dziewczyny*, której akcja rozgrywa się współcześnie na dalekiej Północy radzieckiej. W tym samym numerze znajdujemy opowiadania I. Wielembowskiej oraz zbeletryzowane uwagi Stiepana Szczipaczowa na temat sztuki współczesnej pt. *W pracowni malarza.*

W dziale poezji znajdujemy nowe utwory Aleksieja Surkowa oraz obszerny wybór wierszy Eugeniusza Winokurowa z jego nowego tomiku pt. *Słowo.* Z refleksyjną liryką Winokurowa, który należy do czołówki młodej poezji radzieckiej, warto by bliżej zapoznać polskiego czytelnika. Znajdujemy w niej próbę szerszego spojrzenia na naszą epokę i jej węzłowe problemy, spojrzenia z pewnością zaangażowanego, co nie przeszkadza jednak Winokurowowi w zachowaniu tak niezbędnego w poezji poczucia dystansu.

W dziale publicystyki — dalszy ciąg interesujących wrażeń Siergieja Smirnowa z podróży na Kubę.

MOSKWA rozpoczęła w lipcowym numerze publikację powieści Iwana Bunina *Życie Arsienjewa*, napisanej już na emigracji. Powieść ta, oparta w znacznej mierze na motywach autobiograficznych, ukazuje się obecnie po raz pierwszy w Związku Radzieckim. Utwór opatrzony został dłuższą notą Lwa Nikulina *Powieść czy autobiografia?*

W tym samym numerze redakcja rozpoczęła druk powieści Eugenii Lewakowskiej *W zeszłym tygodniu.*

Moskwa, która często lansuje nowe nazwiska poetyckie, zamieszcza w lipcu wiersze Iriny Wołobujewej, Mikołaja Triapkina, Włodzimierza Awtonomowa i Achmeda Jerikiejewa.

W związku z 60-tą rocznicą urodzin Włodzimierza Ługowskiego bardzo ciepłe, liryczne wspomnienia o zmarłym poecie zamieszcza Siergiej Smirnow.

Leningradzka NEWA kontynuuje druk dłuższej powieści Gleba Alechina *Martwy chwyta żywego*, której omówienie odkładamy do zakończenia publikacji tego utworu.

Tematyce młodzieżowej poświęcona jest komedia Georgija Trifonowa *Nieodzowne spotkanie*, której akcja rozgrywa się współcześnie w jednym z domów akademickich.

W dziale poezji — wiersze Lwa Moczałowa, Dymitra Gawriłowa, Pawła Kustowa, Rimmy Kazakowej, Arkadija Sucharlewa i Anatola Prielowskiego. Najciekawsze warsztatowo są bez wątpienia wiersze Rimmy Kazakowej, odznaczające się dużą dynamiką i świeżością intonacji rytmicznych. Widać w nich wyraźne wpływy wielkiej poezji Mariny Cwietajewej.

Na wkładce ilustracyjnej *Newy* znajdujemy reprodukcje szkiców scenograficznych i portretów Mikołaja Akimowa.

Lipcowy numer INOSTRANNEJ LITIERATURY otwierają wiersze poetów mongolskich: Saźsmiatowyna Daszdendewa, Czojmiłżawyna Łchamsurena, Miszigijna Sziczynsurena oraz Łuwsandanbyna Chuuszaana, opublikowane pod wspólnym tytułem *Naród mój znalazł złote runo.*

Poza tym w dziale poezji znajdujemy wiersze chińskiego poety Fan Tzi, chińskie piosenki ludowe, utwory niemieckiego poety Juppa Millera, węgierskiego poety Gabora Garai oraz wybór poetów Risorgimento.

W dziale prozy miesięcznik zamieszcza *Kraksę* Friedricha Dürrenmatta, opowiadania hiszpańskiej pisarki antyfaszystowskiej Luizy Carnes, nowelę pisarza algierskiego Mahammeda Dida *Na wzgórzach* oraz dalszy ciąg powieści Bogusława Brzezowskiego *Żelazny potok.*

Charles Chaplin-junior zamieszcza na łamach *Inostrannej Litieratury* dalszy ciąg opowieści o swoim ojcu.

Wśród prac krytycznych odnotować należy dłuższą rozprawę W. Dnieprowa *O psychologii freudystowskiej i powieści realistycznej*, której pierwszą część publikuje miesięcznik.

W przeglądzie prasy zagranicznej *Inostrannaja Litieratura* zamieszcza sprawozdanie z dyskusji o poezji, która toczyła się w polskiej prasie literackiej. Miesięcznik cytuje wypowiedzi Janusza Wilhelmiego, Alicji Lisieckiej, Antoniego Słonimskiego i Artura Międzyrzeckiego.

W obszernym dziale recenzyjnym znajdujemy także dłuższą i utrzymaną w bardzo przychylnym tonie recenzję G. Rabinowicza tomu opowiadań Stanisława Lema. Jest to już trzecia książ-

ka pisarza, wydana w ostatnich latach w przekładzie na język rosyjski.

Lipcowy numer miesięcznika uzupełnia jak zwykle bogata kronika kulturalna.

TEATR przynosi w lipcowym numerze dwie nowe radzieckie sztuki współczesne. Pierwsza z nich to komedia Anatola Safronowa *Kucharka wyszła za mąż*, druga — dramat Konstantego Simonowa *Czwarty*. Oczekiwana z dużym zainteresowaniem sztuka Simonowa rozczarowuje czytelników. Są to suche, deklaratywne dywagacje na temat walki z niebezpieczeństwem wojny atomowej, w niczym nie przypominające realistycznego pisarstwa Simonowa chociażby z *Żywych i martwych*.

zf

PAMIĘTNIK TRZEBIŃSKIEGO

Drukowany w *Kierunkach* (nr 32—33) w obszernych fragmentach *Pamiętnik* Andrzeja Trzebińskiego to wstrząsający dokument dojrzewania intelektualnego pokolenia Kolumbów. Andrzej Trzebiński, redaktor podziemnego czasopisma *Sztuka i Naród*, rówieśnik Krzysztofa Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego i Zdzisława Stroińskiego, w swoich notatkach pisanych z dnia na dzień okupacji ukazuje tragicznie pośpieszne tempo życia intelektualnego w cieniu śmierci. Jego przyjaciele poeci wyobraźnią spięrzali całe swoje życie do błyskawicznego szczytu, gwałtowność olśnienia była ich mądrością, a sztuka ich była wizją pioruna. Intelektualista Trzebiński pragnie zdążyć ułożyć się ze sobą, ze światem w kategoriach myślenia. Pragnie zdążyć zbudować sobie światopogląd. Zafascynowany Brzozowskim szuka światła w ciemnościach, jakiejś racji w morzu ogarniającego go irracjonalizmu. Ten zawrotny pośpiech lektur, przemyśleń, zwątpień, rozterek światopoglądowych jest tragiczny. Zdążyć określić się, zdążyć pojąć się i znaleźć sens życia. Sens życia czy sens śmierci?

„Mapy morza nie wyrysuję inaczej niż dobijając do jego brzegów, niż poznając to, przez co morze bywa ograniczane. Co je trzyma w jego całej grozie i burzliwości, możliwości rozlania się. Życia nasze są burzliwe, rozlewające się szeroko jak morze. Nie znamy dobrze ich granic. Śmierć nasza to owo dobicie do brzegu. Dziedziczymy po zabitych, po tych, którzy zginęli, ostry i twardy kontur naszego życia tutaj. Jego zakres i rozmiar. Ten metafizyczny profil dopiero da nam w świadomości poznanie tego wszystkiego, co musimy... twardy dekalog w ogniu śmierci wyhartowany..."

Każde zdanie tego pamiętnika jest zawrotne, bo każda myśl jest skokiem, skokiem na ślepo, aby zdążyć, aby zdążyć. *Pamiętnik* Trzebińskiego to pamiętnik klerka idącego na śmierć.

zb

BRUNO SZULC PO FRANCUSKU

Pod tytułem *Traité des mannequins* ukazał się w wydawnictwie Julliard (kolekcja *Lettres Nouvelles)* wybór prozy Brunona Schulza. Książka natychmiast po wyjściu została powitana entuzjastycznie przez francuską krytykę literacką, która w autorze *Sanatorium pod klepsydrą* ujrzała jednego z najwybitniejszych twórców współczesnych. Ta droga do Europy Brunona Schulza nie jest żadnym tzw. szczęśliwym trafem czy uśmiechem literackiego losu. Została dosłownie wyrąbana. Torował ją z maniacką cierpliwością — trzeba oddać mu wreszcie sprawiedliwość — Artur Sandauer. Swoimi artykułami i szkicami publikowanymi we francuskiej prasie literackiej Sandauer stworzył atmosferę zainteresowania wokół pisarza, któremu przyznawał rangę Kafki. Ta prowokacja Sandauera wydała owoce. Zażądano dowodów. Znakomity przekład (Alana Kosko) jednej z nowel Schulza opublikowany przez Maurice Nadeau w *Lettres Nouvelles* był dowodem prze-

konywającym. Wydawnictwo Julliard (wydało, jak pamiętamy, *Głosy w ciemności* Stryjkowskiego) zainteresowało się Schulzem. Tom nowel, który się właśnie teraz ukazał, to dzieło trudu przekładowego przede wszystkim Alana Kosko i Jerzego Lisowskiego. Rzadko kiedy rola tłumacza w karierze dzieła literackiego była tak istotna jak w wypadku Schulza. Ta proza, gęsta, nasycona obrazem, maksymalnie zmetaforyzowana, o nieporównywalnej urodzie i precyzji języka, znalazła w Alanie Kosko i Jerzym Lisowskim artystów-przyjaciół. Francuski kształt Schulza nie zdezawuował Sandauera we Francji. O Schulzu mówi się tam już jako o nowej gwieździe europejskiej literatury.

b

ANTOLOGIA PANKOWSKIEGO

Marian Pankowski, znany poeta i prozaik osiadły w Belgii, gdzie jest lektorem języka polskiego na Université Libre w Brukseli, wydał w języku francuskim ambitnie pomyślaną antologię polskiej poezji *Od XV do XX stulecia*. Pankowski jest autorem wyboru i tłumaczem poezji zawartych w antologii, do której słowo wstępne napisał znany slawista belgijski, prof. Claude Backvis.

Antologia Pankowskiego ma określony adres, przeznaczona jest dla czytelnika zachodnio-europejskiego. „Tłumacz — pisze we wstępie Pankowski — pragnął złożyć wiązkę utworów poetyckich, dla których jedynym kryterium wyboru była ich wartość artystyczna. Niejednokrotnie pominął utwory popularne, których przekład wymagałby dodatkowych komentarzy. Komentarze przytłoczyłyby książkę, która ma za cel nie szerzyć wiedzę o Polsce, ale przedstawić sztukę jej poetów." Czy był konsekwentny i czy cel swój osiągnął? Wydaje mi się, że tak. Kryterium artystyczne jest bowiem najmniej zawodne ze wszystkich kryteriów możliwych. Najwyższy lot, najczystsze uniesienie poety zawsze jest najwierniejszym, najbardziej autentycznym odbiciem duchowego życia narodu. Kryterium artystyczne nigdy nie jest zawężające. Przedstawiając tylko „sztukę polskich poetów" Pankowski nie pominął przecież ani *Do Matki Polki*, ani *Fortepianu Chopina*, ani *Katedry świętego Jana w Warszawie*. Żaden z wybranych i przełożonych przez Pankowskiego utworów nie może być, sądzę, kwestionowany. Na około stu dziesięciu stronicach Pankowski dał przegląd, bardzo skrótowy oczywiście, bogactwa form i natchnień polskiej poezji przez wieki.

Antologia Pankowskiego zawiera utwory trzydziestu dwóch poetów, od Kochanowskiego do Gałczyńskiego i Miłosza. Odrodzenie, wiek XVII, sarmatyzm, Oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska, Skamander, Awangarda, wszystkie główne nurty są reprezentowane. Ze współczesnej poezji znajdujemy w antologii Pankowskiego najwybitniejsze, począwszy od Leśmiana, indywidualności. Jest Skamander (Tuwim, Iwaszkiewicz, Jasnorzewska-Pawlikowska, Lechoń). Jest Awangarda (Peiper, Przyboś, Brzękowski, Czechowicz, Jachimowicz i Ważyk), są Broniewski, Gałczyński i Miłosz. Każdy z poetów reprezentowany jest utworami w ilości jeden do czterech.

Zadziwia wrażliwość i sprawność tłumacza, który utworom tylu epok i poetów potrafił dać przekonywający na ogół kształt artystyczny w języku francuskim. Nie wszystkie przekłady, rzecz prosta, są równej jakości. Najlepsze wydały mi się przekłady z Kochanowskiego, Trembeckiego (!), Morsztyna, a ze współczesnych Leśmiana, Peipera i Przybosia. Najbladziej wyszli romantycy, szczególnie Mickiewicz, którego utwory niedawno tak urzekająco pięknie przekładał na francuski Armand Robin.

Na uwagę zasługuje wstęp profesora Backvisa. Ocena poezji polskiej dokonana przez belgijskiego slawistę, niezdawkowa, daleka od konwencjonalności, zawiera kilka myśli, które mogłyby wzbudzić polemikę. Wydaje mi się, że w tym celu warto by ten wstęp przełożyć i opublikować u nas. Profesor Backvis wyróżnia w dziejach polskiej poezji okresy racjonalistycznej dyscypliny (Odrodzenie, Oświecenie, pozytywizm) i okresy spontaniczności (sarmatyzm, romantyzm, Młoda Polska). Tym pierwszym przypisuje rolę konstruktywną, tym drugim — żywiołową.

Antologia Mariana Pankowskiego

mimo swojej szczupłości i skromności poważnie reprezentuje naszą poezję na Zachodzie.

zb

LITERATURA W KOLORZE BRUNATNYM

Badania nad polityką kulturalną Trzeciej Rzeszy wzbogaciły się o ciekawy przyczynek. Dietrich Strohmann wydał w tym roku obszerne studium *Narodowo-socjalistyczna polityka literacka* (H. Bouvier & Co. Verlag, Bonn, str. 483), które rzuca światło na mechanizm faszystowskiej literatury. Ten mechanizm objawił się w pełnym blasku po raz pierwszy w roku 1933 — w blasku stosów, na których spłonęły książki najwybitniejszych pisarzy niemieckich. Był to jednak odruch żywiołowy. Później zaczął działać system, organizacja i teoria.

Najwyższym prawodawcą sztuki był oczywiście Hitler. W oświadczeniu rządowym z 23 marca 1933 r. dyktator oznajmił: 1) „Heroizm będzie w przyszłości kształtował i kierował losami politycznymi. Sztuka powinna zostać wyrazicielem ducha czasu." 2) „Krew i rasa *(Blut und Rasse)* będą znowu źródłem artystycznej intuicji."

W tymże roku zostało uchwalone „Prawo dla ochrony narodu", które zarządziło między innymi: „Kto fałszuje lub deprawuje, lub poddaje wpływom obcej rasy niemiecką ludowość i niemieckie dobra kulturalne, zwłaszcza niemieckie obyczaje i zwyczaje, ten będzie karany więzieniem za zdradę kultury". Hitler skomentował to prawo w następujący sposób: „Nie będziemy się wdawali w debaty z ludźmi, którzy są albo głupcami, albo oszustami. Każda wymiana zdań z nimi musi ich zaprowadzić do więzienia lub domu wariatów".

Organizacyjną stroną programu zajęło się Ministerstwo Propagandy kierowane przez Goebbelsa, któremu pomagali Alfred Rosenberg i Philipp Bouhler. Ministerstwo opracowało listę książek, które winny zniknąć z widowni niemieckiej literatury, spis zakazanych autorów, wreszcie wykaz autorów, którzy mają zaludnić więzienia i obozy koncentracyjne. Praktyka nie była skomplikowana, nieco więcej trudności przedstawiała teoria.

Ogólne hasło teoretyczne faszystowskiej literatury brzmiało: „Książka i miecz". Bliżej określił to Rosenberg w artykule w *Völkischer Beobachter* (1934): „Prawdziwi poeci niemieccy wymiotą stanowczo robactwo z naszych teatrów, natchną muzyków do nowej bohaterskiej muzyki, poprowadzą dłuto rzeźbiarza, pomniki bohaterów i gaje chwały staną się miejscem nowej religii".

Mimo szumnej zapowiedzi trudno było narodowym socjalistom urzeczywistnić swoje plany. Goebbels musiał wnet przyznać, że geniusze lęgną się bardzo powoli, a nawet Hitler musiał zadowolić się nadzieją, że „Wszechmocny Bóg kiedyś może wybierze z grona przyzwoitych artystów wielkiego twórcę i zapewni mu wieczystą chwałę". Nie zapewnił.

Po urzędnikach i mocodawcach przychodzili krytycy i historycy literatury. Dużą rolę wśród nich odgrywał Adolf — też Adolf — Bartels, autor *Historii literatury niemieckiej*, która w Trzeciej Rzeszy miała kilkanaście wydań. Jego ideał streszczał się w literaturze „wzniosłego narodowego realizmu", w poezji, „która kroczy pewnym krokiem, a w razie potrzeby wzbija się w powietrze". Bartels nota bene nie przywiązywał wielkiego znaczenia do szkół ani stylów: „Zresztą decydują nie kierunki, lecz mężowie. Może otrzymamy kiedyś Adolfa Hitlera literatury niemieckiej". Otrzymali.

Był nim dawny ekspresjonista, Hans Johst. Był takim pisarzem, jak Hitler politykiem. Nie pozostawił po sobie ani jednego godnego wzmianki dzieła literackiego, ale natomiast bardzo osobliwe tezy teoretyczne. Naczelna z nich brzmiała: „Pisarz jest powołany do kierowniczej roli już chociażby dlatego, że Hitler wpisał do pierwszej legitymacji członkowskiej: Hitler Adolf, pisarz". Negatywną zasadę hitlerowskiej literatury sformułował inny literat, Hans Hagemeyer: „Kto walczy przeciwko naszemu poglądowi na świat, ten walczy przeciwko Niemcom i powinien być traktowany jako zdrajca".

Narodowo-socjalistyczni teoretycy literatury nie rozszczepiali włosa na czworo, kierując się prostymi i niezawodnymi kryteriami oceny. Nazwisko brzmiące z żydowska, zagraniczne miejsce urodzenia, podejrzane miejsce pracy (na przykład w demokratycznym

piśmie lub teatrze), znajomość z ludźmi o wątpliwym pochodzeniu aryjskim, mieszane małżeństwo, domniemana „mieszanina krwi" — wystarczyły do potępienia pisarza. Oto kilka uwag Bartelsa: „Nazwisko ma dla mnie żydowskie brzmienie, i powodzenie jego sztuk pozwala przypuszczać, że coś nie jest z nim w porządku — niemieckie sztuki nie zdobywają tak łatwo powodzenia". O Tomaszu i Henryku Mannach tenże Bartels zawyrokował: „Muszę wyznać, że jestem przekonany, iż w ich żyłach płynie trochę żydowskiej krwi, która się przesączyła z Portugalii". Skąd się ta Portugalia wzięła, tego do dzisiaj nikt nie wie. Natomiast dużą rekomendacją dla Bartelsa był na przykład udział w wojnie, szlify oficerskie, uczestniczenie w „ruchu" i przynależność do partii narodowo-socjalistycznej.

Jednym z najbardziej zagorzałych rzeczników nowej koncepcji literackiej był Hellmuth Langenbucher, autor czterech historii literatury niemieckiej, główny publicysta *Weltliteratur* i innych czasopism. Recepta Langenbuchera przewidywała literaturę propagującą politykę hitleryzmu, a tam, gdzie brak kryteriów wprowadzał go w zakłopotanie, miał pod ręką tezę instynktu. „Krytyka narodowo-socjalistyczna — pisał — wyrasta z instynktu." Ale co to jest instynkt? I na to miał Langenbucher odpowiedź: „Instynkt jest głosem krwi, głosem honoru, głosem rasowego przeznaczenia, toteż nie potrzebuje rozumowych reguł ani praw". Kiedy ów teoretyk widział, że jego zalecenia nie dają pożądanych rezultatów, tłumaczył to nie słabością faszystowskich pisarzy, lecz perfidią ich wrogów. „Pozostało jeszcze — wywodził — mnóstwo gniazd oporu, z których uprawia się zamaskowaną opozycję. Robią to wprawdzie Aryjczycy, ale zakażeni żydowskim sposobem myślenia i żydowskim duchem, tak że nie mają zrozumienia dla narodowo-socjalistycznej kultury."

Charakterystyczne, że teoretycy faszystowscy widzieli ideał pisarza w człowieku, który — nie pisze. Jeden z nich twierdził: „Naszym przeciwnikom odpowiadałoby, gdyby Niemcy znowu byli niegroźnym narodem poetów i myślicieli, z którym mogliby robić, co zechcą". Sekundował mu liryk Friedrich Ludwig Barthel, który głosił: „Jedynym trudem pisarza jest jego życie i w obronie czystości tego życia powinien stawać, jak żołnierz staje w obronie sztandaru". Kropkę nad i postawił Herybert Menzel: „Dla odnowy Niemiec — wyznawał — miałem możność walczenia jako żołnierz SA. Jako pisarz jestem w mojej ojczyźnie przekazicielem meldunków".

Do zupełnego rozpasania doszło w czasie wojny. Poeta i „Reichsdramaturg" Rainer Schlösser krzyczał: „Nie: tutaj poeta i myśliciel, tam żołnierz i polityk, lecz: dumne czoła pod stalowym hełmem, serca bijące pod pancerzem, a kiedy przychodzi do walki, niemieckie dusze w okopach". Tak więc poeci SA i SS trwali niezłomnie jako „rycerze i towarzysze broni duchowego szlachectwa naszego narodu". Nigdy nie wątpili o swoich praktykach literackich i pozaliterackich, zawsze butni i pewni siebie. Hitlerowski bard, Guido Kolbenheyer, odpowiedział Romain Rollandowi, który z oburzeniem zaprotestował przeciwko paleniu książek w roku 1933: „Nie tylko Niemcy, lecz także Europa, cały świat cywilizowany po tym autodafé myśli wzniesie się na najwyższy poziom kultury". Na szczęście do tego nie doszło.

rk

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Sienkiewicz Henryk — *Krzyżacy.* Drzeworytami ozdobił Stanisław Toepfer. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; tom I — str. 358, 2 nlb., tom II — str. 416, 4 nlb.

Sieroszewski Wacław — *DZIEŁA.* Tom XVII. *Dwanaście lat w kraju Jakutów.* Redakcja: Andrzej Lam i Jerzy Skórnicki. Okładkę i obwolutę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; tom I — str. 378, 2 nlb., tom II — str. 366, 2 nlb.

Wyspiański Stanisław — *DZIEŁA ZEBRANE.* Tom 13. *Hamlet.* Redakcja zespołowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego. The Tragicall Historie of Hamlet, prince of Denmarke, by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Karty tytułowe, tłoczenia i obwolutę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1961; str. 255, 1 nlb.

Zabłocki Franciszek — *Fircyk w zalotach.* Tekst ustaliła, wstępem i objaśnieniami opatrzyła Janina Pawłowiczowa. Biblioteka Narodowa. Wrocław — Kraków — Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961; str. 124, 2 nlb.

Klasycy literatury obcej

Dostojewski Fiodor — *Idiota.* Powieść. Tłumaczył Jerzy Jędrzejewicz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 694, 2 nlb.

Zola Emil — *Kartka miłości.* Przełożyli: Katarzyna Witwicka i Leszek K. Rądzikowski. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wyd. II; str. 308, 4 nlb.

Poezja

Bagriana Elizaweta — *Poezje.* Wybrał Jan Śpiewak. Ilustrowała Ewa Fryszтak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wyd. I; str. 33. 3 nlb.

Białoszewski Miron — *Mylne wzrusane.* Okładkę i przerywniki projektował Fryszтak-Witowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 101, 3 nlb.

Jasiczek Henryk — *Obuszkiem ciosane.* Okładkę i przerywniki projektował Stefan Suberlak. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wyd. I; str. 51, 1 nlb.

Jedliński Ryszard Maria — *Pejzaże prowincjonalne.* Okładkę projektował Andrzej Czeczot. Wydano przy współudziale śląskiego funduszu literackiego Związku Literatów Polskich w Katowicach. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wyd I; str. 29, 4 nlb.

Koprowski Jan — *Studnia przeszłości.* Okładkę projektował Wiesław Głażewski Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961; str. 59, 5 nlb.

Kryska Sławomir — *Pajac i koturn.* Okładkę projektowała Krystyna Maślanka. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1961; str. 69, 3 nlb.

Quasimodo Salvatore — *Poezje.* Redakcja i słowo wstępne: Artur Międzyrzecki. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wyd. I; str. 136, 4 nlb.

Proza

Babel Izaak — *Utwory wybrane.* Wstęp Jerzego Pomianowskiego. Tłumaczyli: Mieczysław Binom, Ziemowit Fedecki. Seweryn Pollak, Jerzy Pomianowski, Krystyna Pomorska, Marian Toporowski, Wiktor Woroszylski. Obwolutę z rysunkiem Chagalla projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 373, 3 nlb.

Barkowa Olga — *Jutro.* Tłumaczyła Zofia Łapicka. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 290, 2 nlb.

Bielajew Siergiej — *Przygody Samuela Pingle'a.* Wiarogodne zapiski

w 12 zeszytach. Powieść fantastyczno-naukowa. Tłumaczył Tadeusz Kossakiewicz. Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 294, 2 nlb.

Biełachowa Maria — *Córka.* Przełożyła Janina Karczmarewicz. Okładkę projektowała Zofia Juszczyk-Sadowska. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1961, wyd. I; str. 261, 3 nlb.

Caldwell Erskine — *Ziemia tragiczna.* Przełożył Krzysztof Zarzecki. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wyd. I; str. 206, 2 nlb.

Cronin A. J. — *Dziennik Północy.* Przełożyła Krystyna Tarnowska. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1961, wyd. I; str. 245, 1 nlb.

Dawydowa Natalia — *Miłość inżyniera Izotowa.* Tłumaczyła Ema Dmowska. Obwolutę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 258, 2 nlb.

Gordon Barbara — *Gwiazdy na ziemi.* Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 222, 2 nlb.

Grabski Władysław Jan — *Saga o jarlu Broniszu.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1961; tom I — str. 271, 1 nlb., tom II — str. 263, 1 nlb., tom III — str. 279, 1 nlb.

Gruszecka Aniela — *Nad jeziorem.* Sielanka wielkopolska z XIII wieku. Okładkę projektował Marian Warzecha. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 237, 3 nlb.

Grzybowska Krystyna — *Julian czyli o końcu świata.* Żart z pewnym sensem. Okładkę projektował Daniel Mróz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 342, 2 nlb.

Hoffmanowa z Tańskich Klementyna — *Dziennik Franciszki Krasińskiej.* Opracowała Zofia Lewinówna. Wstępem poprzedziła Aleksandra Frybesowa. Okładkę projektowała Ewa Fryształ-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 290, 6 nlb.

Huxley Aldous — *Uśmiech Głocondy i inne opowiadania.* Tłumaczyła Jadwiga Olędzka. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 491, 1 nlb.

Innes Hammond — *Mary Deare.* Tłumaczyły: Zofia Dąbrowska, Zofia Uhrynowska. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 246, 2 nlb.

Jażdżyński Wiesław — *Umarli nie składają zeznań.* Okładkę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wyd. I; str. 245, 4 nlb.

Kafka Franz — *Nowele i miniatury.* Przełożyli: Roman Karst, Alfred Kowalkowski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wyd. I; str. 389, 3 nlb.

Karpow Jewgienij — *Nad brzegami.* Przełożyła Janina Hermańska. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wyd. I; str. 251, 5 nlb.

Kozak Juš — *Przedmieście Świętego Piotra.* Ze słoweńskiego tłumaczyła Halina Kalita. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 341, 3 nlb.

Kurek Jalu — *Zabijcie Barabasza.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1961, wyd. I; str. 191, 1 nlb.

Kuśniewicz Andrzej — *Korupcja.* Kryminał heroiczny. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 249, 3 nlb.

Mauriac François — *Czarne anioły.* Przełożyła Anna Olędzka. Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1961, wyd. I; str. 193, 3 nlb.

Niedworok Adolf — *Marzenia na gościńcu.* Powieść. Okładkę projektował Jerzy Skąpski. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wyd. I; str. 161, 3 nlb.

Papier Tadeusz — *Dwa wygnania.* Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961; str. 162, 2 nlb.

Paustowski Konstanty — *Romantycy.* Tłumaczył Jerzy Jędrzejewicz. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wyd. I; str. 269, 4 nlb.

Salinger Jerome Dawid — *Buszujący w zbożu.* Przełożyła Maria Skibniewska. Okładkę i obwolutę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1961, wyd. I; str. 261, 3 nlb.

Samsel Roman — *Teatr ludzi uczciwych.* Okładkę projektowała Urszula Broll. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wydanie I; str. 121, 3 nlb.

Słomczyński Maciej — *Sam przeciw Tebom.* Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 66, 2 nlb.

Skoszkiewicz Janusz — *Kolorowe miasteczko.* Obwolutę projektował Janusz Towpik. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 199, 5 nlb.

Stanković Bronislav — *Żona nieboszczyka.* Opowiadania. Przełożył Alija Ducanović. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwo-

wy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 206, 2 nlb.

Stępowski Tadeusz — *Gawędy minionego czasu.* Opracowanie graficzne: Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 194, 2 nlb.

Stýblová Valja — *Dziewczęta z internatu.* Przełożyła Jadwiga Bułakowska. Ilustracje Andrzeja Jurkiewicza. Okładkę projektował Ryszard Dudzicki. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1961; str. 109, 3 nlb.

Sujkowski Bogusław — *Miasto przebudzone.* Okładkę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961; str. 545, 3 nlb., 2 mapki.

Szántó György — *Stradivarius.* Przełożył Eugeniusz Mroczko. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 555, 1 nlb.

Szejnin Lew — *Notatki sędziego śledczego.* Tłumaczyli: Adam Galis, Ignacy Szenfeld. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 282, 2 nlb.

Szelburg-Zarembina Ewa — *Zakochany w miłości.* Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1961, wydanie I; str. 338, 2 nlb.

Świderska Alina — *Mocarze.* Powieść biograficzna. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 333, 3 nlb.

Tagore Rabindranath — *Głodne kamienie i inne opowiadania.* Tłumaczyli: Jerzy Bandrowski, Franciszek Mirandola. Posłowie napisał Zdzisław Najder. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 349, 3 nlb.

Van Velde Jacoba — *Duża sala.* Autoryzowany przekład z francuskiego Pauliny Wat. Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 114, 2 nlb.

Wein John — *Rywale.* Przełożył Henryk Krzeczkowski. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 304, 4 nlb.

Wudzki Leon — *Dziennik studenta.* Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 336, 4 nlb.

Wygodzki Stanisław — *Człowiek z wózkiem.* Obwolutę projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 225, 3 nlb.

Satyra

Marianowicz Antoni — *Kocham, lubię... żartuję.* Biblioteka Satyry. Ilustrował Eryk Lipiński. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 118, 2 nlb.

Sztaudynger Jan Izydor — *Lalki na szachownicy.* Ilustracje i projekt obwoluty: Maja Berezowska. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wydanie I; str. 147, 5 nlb.

Antologie

Księgi humoru polskiego. Od Fredry do Bałuckiego. Wyboru tekstów dokonał Juliusz Saloni. Przypisami opatrzyła Helena Karwacka. Redaktor: Tadeusz Chróścielewski. Obwolutę projektował Wacław Kondek. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wydanie I; str. 382, 2 nlb.

Pamiętniki, biografie, wspomnienia

Wyka Kazimierz — *Krzysztof Baczyński* (1921—1944). Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 132, 4 nlb.

Zawadzki Władysław — *Pamiętniki życia literackiego w Galicji.* Przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył Antoni Knot. Z serii „Pamiętniki i Wspomnienia". Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 446, 2 nlb.

Reportaże

Broniewska Janina — *Z notatnika korespondenta wojennego.* Okładkę projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, „Iskry", 1961, wyd. IV; str. 482, 2 nlb.

Kozicki Stefan — *Szukam Miss Powiatu.* Obwolutę projektował Jerzy Zbijewski. Zdjęcia: B. Biegański, L. Dudley, M. Holzman, A. Jałosiński, S. Kozicki, R. Krejbich. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 229, 3 nlb.

Wróblewscy Andrzej i Andrzej Krzysztof — *Nie poświęconym obiektywem.* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 94, 4 nlb.

Zieliński Jerzy — *Sześciu mędrców z „Bogatego Szczęścia".* Obwolutę projektował Mieczysław Kowalczyk. Zdjęcia autora i archiwalne. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 166, 2 nlb.

Esej, krytyka

Kałużyński Zygmunt — *Nowy Kaliban.* Notatki kibica z okresu fermentu. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik, 1961; str. 382, 6 nlb.

Szymański Wiesław — *Ballady przed burzą.* Szkice literackie. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 247, 1 nlb.

MONOGRAFIE

Kott Jan — *Szkice o Szekspirze.* Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 330, 3 nlb.

Morawski Kalikst — *Dante Alighieri.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", wydanie I; str. 459, 1 nlb.

SZTUKA

Plastyka

Jakimowicz Irena — *Polska grafika współczesna.* Obwoluta i opracowanie graficzne Jerzego Jaworowskiego. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie I; str. 57, 58 ilustracji.

Wallis Mieczysław — *Malarze i miasta.* Leonardo, Greco, Goya. Malarstwo sprzed 20 tysięcy lat. Ekspresjonizm. Czar rzeczy w plastyce. Alhambra, Toledo, Eskorial. Przedproże gdańskie. Opracowanie graficzne i obwoluty: Jerzy Jaworowski. Studia i szkice. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie I; str. 223, 3 nlb., 64 ilustracje.

Film

Toeplitz Krzysztof Teodor — *Seans mitologiczny.* Obwolutę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie I; str. 185, 3 nlb.

Koblewska-Wróblowa Janina — *Film i dzieci.* Obwolutę projektował Henryk Tomaszewski. Z prac Zakładu Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Zdjęcia z Archiwum Ośrodka Badawczego przy Centrali Rozpowszechniania Filmów Oświatowych. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1961, wydanie I; str. 148, 4 nlb., 4 tablice ilustr.

NAUKA O LITERATURZE

Pepłowski Franciszek — *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu Oświecenia i Romantyzmu.* Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Historia i Teoria Literatury. Studia. Komitet Red.: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Redakcja serii: Konrad Górski, Władysław Kuraszkiewicz, Maria Renata Mayenowa. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 368, 4 nlb.

Sinko Zofia — *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830.* Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Historia i Teoria Literatury. Studia. Komitet Red.: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Redakcja Serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szmydtowa. Indeks zestawiła Zofia Raułuszkiewicz, okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 242, 6 nlb.

Szmydtowa Zofia — *Rousseau — Mickiewicz i inne studia.* Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Historia i Teoria Literatury. Studia. Komitet Red.: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Redakcja Serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szmydtowa. Indeksy opracowała Aniela Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 348, 4 nlb.

LITERATURA POPULARNO-NAUKOWA

Polskie wyprawy egzotyczne. Dzieło zespołowe pod redakcją naczelną Kazimierza Saysse-Tobiczyka. Osnowę ilustracyjną i układ graficzny dzieła opracował Kazimierz Saysse-Tobiczyk. Grafikę rysunkową wykonała Sława Gospodarek. Mapy terenów akcji opracował Jerzy Wala. Warszawa, Państwowe Wyd. „Wiedza Powszechna", 1961; str. 406, 2 nlb.

Wiener Norbert — *Cybernetyka a społeczeństwo.* Przekład Olgierda Wojtasiewicza. Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa. „Książka i Wiedza", 1961, wydanie II; str. 214.

HISTORIA

Migdał Stefan — *Piłsudczyzna w latach pierwszej wojny światowej.* Zarys działalności i ideologia. Okładkę projektował Ryszard Twardoch. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wydanie I; str. 291, 1 nlb.

Seidler Grzegorz Leopold — *Myśl polityczna starożytności.* Studia z historii doktryn. Obwolutę i okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 255, 1 nlb.

— *Myśl polityczna średniowiecza.* Studia z historii doktryn. Obwolutę i okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 364, 4 nlb.

FILOZOFIA

Hinz Henryk — *Od religii do filozofii.* Z dziejów kultury umysłowej epoki Oświecenia. X. Biblioteka Postępowego Wychowania, wydana przez Towarzystwo Szkoły Świeckiej i Państwowe Wydawnictwo „Iskry". Warszawa, „Iskry", 1961; str. 136, 4 nlb.

Rudniański Stefan — *Z dziejów filozofii.* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1961, wydanie II; str. 236, 4 nlb.

Schaff Adam — *Marksizm a egzystencjalizm.* Okładkę projektował S. Rzepecki. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1961, wydanie I; str. 144, 4 nlb.

LITERATURA DLA MŁODZIEŻY

Szczepańska Nora — *Sprzysiężenie Czarnej Wydry.* Okładkę oraz ilustracje projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1961, wydanie II; str. 271, 1 nlb., 1 mapka.

RÓŻNE

Darewska Elżbieta — *Taniec artystyczny dla amatorów.* Konsultant: Prof. Leon Wójcikowski. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Kostiumy i szkice postaci w tańcach: Krystyna Dąbrowska. Rysunki techniczne: Alojzy Balcerzak. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1961; str. 475, 1 nlb.

Ręgorowicz Ludwik — *Wykonanie polsko-niemieckiej górnośląskiej konwencji, zawartej w Genewie 15 maja 1922 roku w zakresie szkolnictwa.* Katowice, Wydawnictwo „Śląsk"; str. 146. 2 nlb.

Solecki Jerzy — *Gagarin w Polsce.* Okładkę projektował Jan Śliwiński. Zdjęcia: P. Baraszow (APN), B. Biegański, L. Łożyński, D. Rago, J. Solecki, CAF. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1961; str. 53, 1 nlb., 24 ilustracje.

W poprzednim numerze:

Arnold Słucki: Noc Walpurgi. Intronizacja. Thalassa ionica. Kredą pisane. Marzenie — *Marek Nowakowski:* Popapraniec — *Teresa Socha-Lisowska:* * * * (Wiosną, kwiat...). Rzecz o uświadamianiu dzieci. Jazda. Ulica stromych balkonów. Wypoczynek — *Kazimierz Orłoś:* Dziecko ojca i matki — *Jan Prokop:* * * * (Zostawimy po sobie...). * * * (Starość jest jak wino...) — *Paweł Jasienica:* W Wiślicy — *Krystyna Miłobędzka:* Anaglify — *Zbigniew Herbert:* O albigensach, inkwizytorach i trubadurach — *Janusz Sławiński:* O poezji Jana Brzękowskiego.

Archiwum: *Janusz Odrowąż-Pieniążek:* Z paryskiego archiwum Adolfa Januszkiewicza.

Książka miesiąca: *Andrzej Kijowski:* Arcydzieło złego smaku czyli o szkole Hemingwaya.

Wśród książek: *Stefan Lichański:* Pieśni odmieńca — *Bogdan Ostromęcki:* „Credo najmniejsze" — *Stefan Lichański:* „Tam, gdzie srebrna płynie Sprewa" — *Janusz Maciejewski:* Katastrofizm na wesoło — *Stefania Podhorska-Okołów:* Mędrzec czy sofista? — *Janusz Rohoziński:* Spod pyłu wieków — *Włodzimierz Maciąg:* Felieton i duch epoki — *Ksenia Kostenicz:* Pamiętniki dekabrystów.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Literatura a risorgimento — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Zbigniew Bieńkowski:* Skarby Meksyku w Warszawie — *Stanisław Czernik:* W Rzeszowszczyźnie — *Jan Koprowski:* Monachijskie kłopoty Stanisława Przybyszewskiego — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 6003/c. z dnia 16.VIII.61 r. Nakład 5300 egz. Druk ukończono w październiku 1961 r. S-66.

0374608

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Jarosław Iwaszkiewicz — Szkice duńskie · Andrzej Kijowski — Wkroczenie wielkiej armii · Malcolm Lowry — Przez Kanał Panamski · Jan Strzelecki — Amerykańskie niepokoje (dalszy ciąg) · Nowe przekłady poezji amerykańskiej